موريس فيشمان

تدريب الممثل

ترجمة

نورالدين مصطفى

مراجعة

دريني خشبة

الكتاب: تدريب الممثل

الكاتب: موريس فيشمان

ترجمة: نورالدين مصطفى

مراجعة: دريني خشبة

الطبعة: **2022**

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



5 ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم –
الجيزة - جمهورية مصر العربية
فاكس : 35878373

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

فيشمان ، موريس

تدريب الممثل / موريس فيشمان , ترجمة: نورالدين مصطفى، مراجعة: دريني خشبة

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

209 ص، **18*21** سم.

الترقيم الدولى: **7 – 410 – 991 – 977– 978**

أ – العنوان رقم الإيداع : **26997 / 2021**

تدريب الممثل



تمهيد

قد يكون كتاب المستر فيشمان ذا نفع عظيم للمسرح الإنجليزي، وذلك إذا استطاع الطموحون من الممثلين والممثلات أن يهتموا اهتماماً جاداً بتعاليمه الواضحة. فمسرحنا يقاسي من بين ما يقاسيه علتين أساسيتين، أولاهما الفكرة التي تقول: إن التمثيل عمل سهل ومن ثم ظل تمثيل الهواة الذي يعتبر عند الكثيرين تجربتهم الوحيدة في الفن، في مستوى منخفض دائماً، أما العلة الثانية في افتقار ذلك الجزء من الجمهور الذي لا يزال يساند مسرح المحترفين لأي قدر من المعرفة بالتمثيل.

وإن عدم وجود أدنى فكرة في ذهن الجمهور عما يجعل الممثل محط أنظاره، ليشكل شيئا خطيرا بالنسبة لأولئك المهتمين بالمسرح. وحب الاستطلاع هو الخاصة الأولى التي تميز الإنسان، ولكن حب استطلاعه النواحي الفنية المسرحية يقتصر عادة على هذا النوع الذي يكتفي بتحري أخبار النجوم، وما يثرثر به كتاب صفحة المجتمع في صحف الأحد.

وكتاب مستر فيشان، ثمين، كما أرجو، بأن يثير نمطاً مختلفاً من حب الاستطلاع غير هذا النمط، فقوة أي فن سواء في إثارة الذهن أو إمتاع الأحاسيس إنما تنبع من ازدواجية تلازم جميع أنواع الفنون ، هي ازدواجية التوازن بين الأساليب الفنية والإلهام، وبين الشكل والمضمون، وبين "الكيف" و"الجوهر".

والميزة الكبرى في كتاب "تدريب الممثل" أنه يبين بطريقة مباشرة وسهلة، لماذا يجتمع "الكيف" و "الجوهر" في كل فني واحد. كما بين كيف يمكن التوصل إلى مصدر الصدق في التمثيل، كما لا يدع مجالاً للشك في أن العمل الشاق والتفكير المضني ضروريان للممثل كالتخيل تماماً – والفنان يحتاجهما معاً.

والواجب يقتضي من كل من ينوون تكريس حياتهم للمسرح أن يقرؤوا هذا الكتاب، قبل أن يبدؤوا تدريبهم الأولى في إحدى مدارس الدراما.

جون فيرنالد

مقدمة

يهدف هذا الكتاب إلى مساعدة مدرس التمثيل وتلميذه . ذلك التلميذ الذي لا يزال تحت التمرين، والذي يرنو إلى التمكن من أشد ألوان الفن خداعاً. وهو الفن الذي لا يفرق مطلقاً بين الممثل الهاوي والممثل المحترف، وإنما يفرق فحسب بين الجيد والرديء.

وقد مارست التجارب والتمارين التي عرضتها في الصفحات التالية حينما كنت مدرساً متفرغاً لمادة التمثيل والإخراج المسرحي في إحدى مدارس التدريب المسرحي في "برمنجهام". وظلت طوال سنتين احتل المركز المرموق الذي أتاحه لي تمتعي بالحرية المطلقة في تخطيط منهجي، وتدريب الممثلين والممثلات المسرح حقق مستوى عالياً في عروضه المسرحية رغم كونه في مرتبة مسارح الهواه. وقد كان على الطلبة الذين شملتهم برعايتي أن يحتلوا أماكنهم فيما بعد في فرقة مسرحية عاملة، لا أن يتخرجوا ليواجههم شبح الخوف من البطالة في عالم مسرح المحترفين المحفوف بالمخاطر، وقد حدث لهم ما حدث لزملائهم في مدرسة الممثلين المحترفين درست فيها –فيما بعد – فقد كان بعضهم من صغر السن بحيث يخيل إليهم أنهم قد عرفوا من الفن كل ما يمكن معرفته، كما كان بعضهم من كبر السن بحيث يشاركون المدرس وجهة نظره من أنه ما زال أمامهم كثير مما يجب أن يتعلموه. وكان الفصل يحتوي عادة من أثني عشر إلى خمسة عشر طالباً يواظبون على حضور حصتين مسائيتين في الأسبوع تستغرقان ساعتين

. وقد كانت الحصة الأولى تخصص عادة لتدريس الحركة والأداء الصوتي، والثانية لتدريس الأساليب الفنية في التمثيل، وكنا نحاول في أثنائها الجمع بين أوجه التمثيل المتعددة. وقد تم تقدير مستوى جميع الطلبة بعد الاستماع إليهم ومناقشتهم مناقشة مبدئية، كما كانت أعمارهم تتراوح بين السابعة عشرة والخمسين. وقد حقق لي عدد من كانوا يحضرون كل حصة والمقدرة الكبيرة التي كانوا يبدونها فرصة مثالية لتحقيق غرضي.

ويتكون الجزء الأكبر من الكتاب من وصف التجارب التي تهدف إلى ما يأتي: –

1) ابتكار سلسلة من التمرينات التي تعتمد على التخيل، لتدريب الممثل والممثلة واختبار فعاليتهما مع عدد كبير من الطلبة.

2) ملاحظة الأخطاء الشائعة في أساليب التمثيل، ومحاولة إيجاد طرق ناجعة لمعالجتها.

3) توحيد التمرينات التي برهنت على نجاحها في منهج عام لتعليم فنية التمثيل. وأتعشم أن يبرهن نمط المنهج الشامل الذي وضعته في خاتمة الكتاب على فائدته المدرسي الدراما حينما يضعون مناهجهم.

وقد ألحقت بالكتاب تمرينات إضافية، لكي تتوافر للدرس حصيلة مادية تكون تحت تصرفه. وهذه التمرينات تسير في نفس الخطوط التي تسير فيها التجارب، والكثير منها مقتطفات من مسرحيات مشهورة يسهل الحصول على نسخ منها.

وكثير من المادة المستخدمة مستخلص من ألعاب وتمرينات متداولة كما أن معظمها يقوم على خبرتي الخاصة كممثل ومخرج في مسارح الهواة والمحترفين.

والمقصود من الفصلين التمهيدين عن "مدارس التمثيل" و"مستلزمات الممثل العامة" أن يقوم بدور المقدمة بالقياس إلى الجانب العملي.

موريس فيشمان

الفصل الأول

مدارس التمثيل

يهتم فن التمثيل أساساً بالفعل، لا بالنظرية. ومن ثم يهتم هذا الكتاب أول ما يهتم بالتمرين. على أنه ينبغي أن نقدم قدراً معيناً من المعلومات الأساسية، لكي يتمكن الممثل والأستاذ من فهم البواعث التي تكمن وراء التمرينات العملية، ولذا أبدأ بوصف طرق التمثيل وأساليبه التي يدافع عنها بعض مفسريها الأول – وكلهم من العاملين في المسرح. فلم يكتب أحدهم من عزلة مكتبه دون خبرة شخصية تدعم معتقداته، كما أنهم يؤمنون جميعاً بأن النظرية تعين المران، كما يعين المران على فهم النظرية.

وفن الممثل فن خلاق كفن العازف الموسيقى تماماً. فالعازف يستخدم آلة ينقل عن طريقها عمل المؤلف الموسيقي إلى المستمع، كذلك يستخدم الممثل جسمه لنفس الغرض تماما ، أي لكي ينقل لجمهور ما كلمات الكاتب المسرحي وأفكاره. فهو إذن المنفذ والآلة معا، المنفذ الذي يجب أن يكون بارعا، والآلة التي يجب أن تكون مضبوطة ومعدة إعداداً يفي بالغرض المقصود منها، والمساعدة على تحقيق هذا الغرض هي الهدف المنشود من التدريب المسرحي.

وترتبط طرق تدريب الممثلين عادة بصلة وثيقة بأساليب معينة من أساليب التمثيل. وفي بعض الحالات يحدد مسرح بالذات –بفضل التراث الذي أرسى دعائمه– مستواه التمثيلي الخاص، ونحس بطابعه في عديد من أكاديميات الدراما. وهذا هو الشأن في مسرح "الكوميدي فرانسيز" بمدرسته الخاصة، والمدارس الأخرى التي تنهج نهجاً مشابهاً. وأحيانا تنبع التأثيرات من مناطق بعيدة، وما على المرء إلا أن يتذكر تأثير "مسرح الفن بموسكو" على مسرح "الجماعة Group Theatre" في نيويورك، ذلك التأثير الذي بلغ أقصى مداه بشيوع "طريقته" الخاصة شيوعاً كبيراً. كما يساعد بعض الأفراد من الممثلين أحيانا في نشر أسلوب شخصي يتعلم الطلبة تقليده. ومن المؤكد أن التمثيل الشكسبيري في بلدنا (انجلترا) يدين بالكثير "للسير جون جيلجود" و"السير لورانس أوليفيه"، ولطرقهما في التمثيل أثر غير قليل في مدارس الدراما عندنا.

ومن المناسب إذن أن نتناول بالبحث نظم التدريب المختلفة، أثناء رد هذه النظم إلى أساليب التمثيل الخاصة التي اشتقت هذه النظم منها، والتي تحاول احتذاء أنماطها. ويمكن تصنيف أساليب التمثيل هذه، أو مدارسه إجمالا في مجموعتين رئيسيتين:

1– المدارس التي توجه أكبر قسط من الأهمية إلى تطوير "الحرفية الخارجية External Technique" للممثل، أي إلقائه وحركاته وإيماءاته.

2- المدارس التي ترى أنه من الأهم تعهد "الحرفية الداخلية **Internal Technique**" عند الممثل أي أفكاره وأحاسيسه وانفعالاته، بالرعاية.

المدرسة التشخيصية في التمثيل

The Representational Sch. of Acting

أفضل المدافعين عن هذا الأسلوب. هم فنانو "الكوميدى فرانسيز" وكبير دعاته هو "كوكلان **Coquelin**"، مؤلف كتاب "فن الممثل"، وهو يؤكد بشكل قاطع بأنه ينبغي على الممثل أثناء العرض ألا يمارس الانفعالات التي يحاول تصويرها. ويقول: "إن الفن ليس تقمصاً ولكنه تشخيص"، ثم يضيف: "إن القاعدة المشهورة التي تقول (إذا لم تستطع أن تبكيني، فابك أنت إذن) قاعدة لا يمكن تطبيقها على الممثل. وقد كان ديدرو، واضع النظريات الفرنسي العظيم في القرن الثامن عشر يرى أن التناقض الظاهري في الممثل يكمن في أنه لكي يؤثر على الآخرين، يتحتم عليه أن يظل هو نفسه بارداً وخالياً من التأثر. ويستطيع الممثل أن يسمح لنفسه في البروفات الأولى برفاهية الانفعال، ولكنه حالما يثبت النموذج الخارجي لانفعاله فعليه أن يلتزم بالبقاء هادئاً، وأن يقدم العرض نفسه ليلة بعد أخرى. وعليه، وهو في قمة انفعاله أن يكون بارداً ومتهالكاً لنفسه لدرجة تمكنه من أن يطلب فنجان من القهوة.

وعلى هذا يتكون تدريب ممثلي هذه المدرسة من تعليمهم قدراً كبيراً من "الحرفية الخارجية، التي تعد بمثابة تمرينات رياضية في الفن. فرخامة الصوت وسلاسة الحركة هما المقدمة المفروضة في هذه الطريقة، ونتيجتها حذق الممثل واقتصاده في استخدام أساليب التمثيل، ويتم هذا بالتدريب وكثرة المران. أما ناتجها النهائي فهو ظهور ممثل متمكن من حرفيته، تحت يده آلة متكاملة، يستطيع اللعب عليها متى شاء. أما ذلك الإنسان الداخلي الذي يجب على هذه. الآلة أن تغذي أحاسيسه وأفكاره وانفعالاته بالحياة، فما قيل عنه سوى القليل جدا، ولم يزد ما ذكروه على أن قالوا: "ينبغي عليه ألا يمارس أي ظل من العواطف التي يعبر عنها. وذلك في نفس اللحظة التي يعبر فيها عن هذه العواطف بأعظم قدر من الصدق والحرارة".

ولقد أثبت هذا الأسلوب نجاحه في كثير من مسرحيات موليير وراسين وكورنى، بنظام تدريبه الذي لا ينفصل عنه. وكان راسين بالذات. يبني أعماله وفق نمط شكلي يعتمد على المأساة الإغريقية، مستغلاً وزناً شعرياً غريباً على آذاننا، هو البيت السكندري ذو المصرعين من قافية واحدة، ويتطلب البحر الشعري السكندري تصريفاً وتلحيناً صوتياً معيناً؛ لإبراز المعاني وتأكيدها في البيت الشعري. وقد ظلت دراسة "التصريف الصوتي الوحيد المضبوط **La sexule inflection juste**"

زمناً طويلاً جزءاً من التدريب في "كونسرفتوار الموسيقى والإلقاء Conservatoire de Musique et de Declamation" وكذلك الحال في ملاهي موليير التي تمثل بالطريقة التقليدية والتي تتطلب خدعاً وخفة وتوقيتاً في غاية الدقة، كما تتطلب أداء منزهة عن الخطأ. ويتطلب تمثيل الملهاة الإمام وبقدر كبير من الحرفية الخارجية، المعصومة من الخطأ. وسنقول المزيد عن هذا الموضوع فيما بعد.

ويستطيع المرء أن يوصي باتباع المدرسة التشخيصية في التمثيل بسبب اهتمامها بتدريب أداة الممثل، وإن كنا ندرك ما بها من عيوب تتعلق تدريب خياله وتنميته، وهذا أمر أساسي أيضاً ولازم لفنه.

كما يثير الشك إمكانية نجاح طرق الهدوء الداخلي التام تلك، لو طبقت على أعمال تشيكوف، وآرثر ميللر، وتنيسى وليامز. كما لا شك في أنها ستفشل إذا استخدمها مثل يستعد للقيام بدور في إحدى روائع شكسبير. ولن يغيب عن المتفرجين فقدان العاطفة في تمثيله، تلك العاطفة التي لا تستطيع إخفاءها أكثر الأصوات عذوبة، وأكثر الحركات رشاقة.

المدرسة الصوتية The Vocal School

لقد تبين منذ زمن طويل. أن إبراز الصوت يلعب دوراً ذا أهمية قصوى في تدريب الممثل. وقد بلغ من عظم الأهمية عند الكثيرين ما جعلهم يعتبرونه حجر الأساس في نظامهم التمثيلي، واستبعدوا كل ما عداه. فالصوت المعبر الجميل هو كل شيء عندهم. ويعتقدون مثلما يعتقد أنصار مدرسة التشخيص، أن أداة الممثل ذات أهمية قصوى، ولكنهم يختلفون عنهم من حيث أنهم لا يولون تدريب باقي أجزاء الأداة هذا القدر الكبير من الإتقان الذي يولونه – تدريب الجانب الصوتي.

وتوجد عدة نظم بارعة للتدريب على الكلام، ولكننا نرى ألا نشرح شيئا منها هنا، خاصة وأننا سنتناول هذا الموضوع بالذات بتفصيل أكثر في الفصل الثالث عشر. وتؤدي مدارس الدراما عندنا عملاً رائعاً في هذا المجال، ولا أقصد التقليل من أهمية طرقها، ولكن حينها لا يكمل التدريب على الكلام بالأشياء الأساسية الأخرى، فهنا فقط يمكننا إثبات الضرر الناجم عن تلك الطرق.

ويعتبر الصوت أحد الأركان الأساسية في العرض المسرحي، ولكن الفنان الذي يجعله همه الوحيد وهدفه النهائي فنان يقضى على نفسه بنفسه، لأن الفنان يحتاج إلى تطوير قواه الخلاقة الداخلية التي تساعده على قول شيء ما بطريقة تخيلية، وإلا ظل تفسير نص الكاتب يجرى دائماً على المستوى السطحي، وتكون نتيجته صوت منفصل عن جسد صاحبه ومنغم بعناية ومعصوم في أدائه من الخطأ، لكنه لا يعبر عن شيء، ويبعث. الكثيرون من مدرسي البلاغة بأمثال أوائل الطلبة المهتمين بأصواتهم إلى المسرح، بينما هم لا يزيدون في الغالب عمن يقومون بإلقاء قطع المحفوظات في الحفلات. ولقد قاسيت الكثير بوصفي مخرجاً مسرحياً من أناس كانوا يتقيدون بهذا النظام في شكله الجامد الصرف.

مدرسة الحركة البحتة والتمثيل الصامت

The School of Pure Movement and Mime

إن المسرحية الراقصة والحركة والباليه والتمثيل الصامت، كلها أشياء يمكن أن تساعد الممثل. ورغما عن هذا كله فإنها لا تزيد على كونها تشخيصات مسرحية، لا تختلف عن عرض المسرحيات العادية.

ومن سوء الحظ أن الفنان يستطيع بمنتهى السهولة أن يتدرب على مثل هذه الطريقة، بحيث ترجح كفايته في هذه العناصر على عناصر أخرى مساوية في الأهمية، وحينئذ تحل حركات الباليه والتمثيل الصامت التقليدي محل المشي الطبيعي (أو الذي يبدو طبيعياً)، ويمتنع على الفنان تناول الأدوات المسرحية، ولا يكون هذا كله جزءا من ذلك الفن الذي يجب أن يخفي الفن. وأمثال هؤلاء الممثلين هم من نراهم يسبحون في سيرهم عبر المسرح أو يتخذون الوضع الخامس من رقص الباليه لأوهى الأعذار. ولعل فن التفسير التشخيصي قد بدأ بالتمثيل الصامت، الذي يأتي فيه الفعل قبل الكلمة. على أن الأمر يقف بهم عند هذا الحد. وحين تضاف الكلية إلى هذه الطريقة تكون غالبا في غاية الضعف، لدرجة يجد المرء نفسه مضطرة معها في النهاية إلى استنتاج أن هذه الطريقة رغم كونها مثالية في تدريب الباليه، إلا أنها تتطلب شيئا آخر يكملها.

نظام الكليشيه The Rubber Stamp System

هناك طريقة أخرى لاتزال شائعة منذ عدة سنوات حتى الآن، هي النظام الذي أطلقوا عليه: نظام الكليشيه، بعد أن لم يجدوا له اسما أفضل. ويمكن وصف هذه الطريقة باختصار، كالآتي: تكون لدى المدرس سلسلة من المواقف الجاهزة، مثل المشاجرات، والمناظر الغرامية والاتهامات والفضائح، وهي مواقف يكون قد جمعها من عدة مسرحيات قديمة وحديثة متنوعة.

ويقوم بعمل تدريبات لطلبته على تلك المشاهد حتى يصلوا إلى مستوى ما من اتقانها. وعندئذ تعد هذه المشاهد أمثلة تحتذى أو نماذج يهتدون بها فيما يصادفهم من مواقف مشابهة في مسرحيات أخرى. وكل الحيل التي تثبت فعاليتها في البروفة والعرض التالي لها هي التي تستخدم مرة أخرى.

ومثال ذلك أن تستخدم تلك الحيلة الواردة في مشهد المشاجرة من مسرحية "يوليوس قيصر" مرة أخرى في الفصل الثاني الشهير في مسرحية نوبل كوارد "حيوات خاصة **Private Lives**" كما تجري طريقة الدخول والخروج وفقا لنظام رتيب واحد وتمثل المشاهد الغرامية بصوت منخفض حزين، أما مشاهد المآسي فينبغي أن تمثل بطريقة أداء هاملت "أكائن أنا أم غير كائن"، وهكذا ينشئ الطالب تدريجياً لنفسه ذخيرة من أصول الكليشيهات التي يستطيع استخدامها مرة أخرى بعد أن يتم له التعرف على المشهد الجديد وتصنيفه بما يتلاءم مع هذا أو ذاك من الكليشهات، وهكذا يتحتم على كل مدرس الفنية التمثيل. أن يجمع عدداً من التمرينات التي ينبغي على طلبته أن يتفانوا في أدائها، مثل تمرينات التنفس، و تمرينات الطبقات الصوتية ونماذج الحركة – وهكذا كله ليس إلا القليل ما يجب على المبتدئ أن يتدرب عليه. على أن هذا كله ليس سوى أشياء تساعد فقط في تحرير الجسم مما يعوقه من توترات وعقبات مادية، عن التعبير وإشاعة الحياة فما يرمي إليه الكاتب المسرحي،

ومرة أخرى نكرر القول بأن أفضل الأساتذة غالبا ما يستعملون مقتطفات من المسرحيات يساعدون بها تلاميذهم على التوصل إلى مواجهة ما يحيط بهم من مشاكل، عندما يضطلعون بأدوار كاملة في مسرحيات مستوفاة الطول. وفي مثل هذه الحالات، تكون هذه المقتطفات حصيلة مفيدة لعمل الطالب الخلاق، فهي ليست تكرار ما أداء الطالب في الأسبوع الماضي في مشهد مماثل. ولن يقول لك المدرس: "هل تذكر كم كنت مجيداً في دور د جونز، في الأسبوع الماضي – حسناً، عليك إذن أن تفعل نفس الشيء في هذا الدور –فالموقفان متشابهان– وعليك أن تمثل هذا الدور بنفس الطريقة، واستخدام بعض الحيل التي رأينا مدى فعاليتها، والواجب، بدلاً من ذلك، أن يحفز المدرس الطالب على استحضار كل قدارته لخلق شيء جديد، فالممثل الجيد لا ينقل نقلاً أعمى، ولا يكرر كلماته بطريقة ببغائية.

ولكن لماذا اعتبر نظام الكليشيهات ضارة إلى هذا الحد؟ لأنه يعلم الممثل اتباع الطريق السهل الذي يكرر فيه تلك الحيل الجاهزة لديه، وهي حيل سرعان ما يدرك الجمهور إنها مفتعلة ويقوم بها الممثل دون أن يكون لها علاقة بمعنى المسرحية ومضمونها، وذلك لأنها لا ترتبط بالفن الخلاق الذي يعد جزءاً من عمل الممثل، ولأنها عملية زائفة تجرد الممثل مما لابد له من القيام به من الأعمال التحضيرية الضرورية لدوره. وأخيراً؛ لأن نظام الكليشيهات هو المسئول عن وجود هذا النفر من الممثلين الجامدين الذين يثبتون على طريقة واحدة لا تتغير وكأنهم تماثيل من الجرانيت الصلد.

أما مدرسة التمثيل التي تلي تلك المدارس، والتي تستحق أقصى قدر من عنايتنا الحادة، فهي تلك المدرسة التي تقوم على نظام ستانسلافسكي فلقد ابتكر هذا الممثل والمخرج الروسي العظيم طريقة أثمرت ثمرات بعيدة المدى سواء بين معاصريه أو بين العاملين في المسرح في بلاد أخرى، وخاصة في الولايات المتحدة حيث حققت نجاحاً عظيماً متكرر في استوديو الممثلين **Actor's Studio**، الخاصه بلى ستراسبرج **Lee Strasberg**

وفي أعمال "إيليا كازان **Elia Kazan**" السينمائية والمسرحية. كما ظهر أثرها إلى حد ما في انجلترا في كثير من الأعمال المسرحية التي قدمها الأستاذ والمخرج الذائع الصيت ميشيل سان دنى **Michel St. Denis**، سواء في "استديو مسرح لندن" أو "في مدرسة مسرح الأولدفيك".

أما اليوم، فإن هذه "الطريقة"كما يسميها أنصارها في توقير واحترام، تثير مناقشات كبيرة في الدوائر المسرحية. وقد لاقت عدداً كبيراً من المعارضين الهازئين، كما ظفرت بعدد كبير أيضاً من المؤيدين المتحمسين. وغالباً ما تختلط المشكلة الحقيقية على كلا الطرفين. وعلى أية حال فإن ستانسلافسكي نفسه لم يكن راغباً في أن تعتبر ملاحظاته قواعد نحو لا تقبل التغيير يتمسك بها تمسكاً صارماً طلاب يدرسون لغة مسرحية سهلة يشبعون بها رغبتهم، وذلك لأنه كان دائم التجريب والتوصل إلى اكتشافات جديدة. كما كان يفضل العمل في المسرح على أن يكون واحدة من كبار كهنته.

ويحاول نظام ستانسلافسكي أن يعين الممثل على اكتشاف ذلك المزاج الخلاق الذي يمكنه من أن يقدم أفضل ما لديه. ويتم هذا بوسائل جسمانية وبتمرينات للمران على تطوير تصوره وخياله الخلاق، كما تعينه على فهم الدلالات التي يقدمها الكاتب المسرحي وتنمية التركيز والتحرر من التوتر العضلي الزائد عن الحد، واكتشاف لب الدور او غرضه الأساسي ومكانه بالنسبة لموضوع المسرحية. وتساعد هذه التمرينات الممثل، على تقمص شخصية الدور. ويستطيع بواسطتها كذلك تفسير مقصد المؤلف بطريقة أكثر فاعلية، وبالتالي يستطيع ترجمته إلى فعل. وليس ما ذكرناه هنا إلا قائمة قصيرة للأشياء العديدة التي يتألف منها هذا النظام. وسوف نلاحظ مدى اهتمام هذه الأشياء بما يطلق عليه .. "الحرفية الداخلية".

ويقص علينا ستانسلافسكي في كتابه الذي يتضمن سيرته الذاتية "حياتي في الفن"، كيف توصل إلى هذه الاكتشافات عن طريق الاختبار الذاتي الدقيق، والبحث الدائم، وإنه الكتاب رائع كتبه فنان جم التواضع أثناء مواجهته للعمل الضخم الذي أعد نفسه للاضطلاع به وجعله هدف حياته. ولقد سجل استنتاجاته، فما بعد، في شكل أكثر تنظيماً في كتابه "إعداد الممثل" الذي أثار كثيراً من المناقشات.

ويتناول الجزء الأساسي من هذا الكتاب الحرفية الداخلية للممثل، وهو مكتوب على شكل سلسلة من المناقشات تدور بين أستاذ حكيم مجرب وتلميذه. وغالبا ما يستشهد من يسيئون تفسير طريقة ستانسلافسكي في كتاب "إعداد الممثل"، وذلك بوصفه كتابهم المقدس. كما يميلون إلى استعمال الاصطلاحات المستخدمة فيه بوصفها كلمة السر التي تفتح لهم مغاليق فن التمثيل. وسيتضح لنا فيما بعد، أنه يمكن للمدركات اصطلاحية مثل "الذاكرة الإنفعالية" و "التصور الخلاق"، أن تعين الطالب على الأداء المسرحي الصادق في غرفة صغيرة . طالما أنه قد فهم تلك المصطلحات فهماً حقيقياً وراح يطبقها تطبيقاً عملياً في تمثيله. على أن الطالب غالباً ما ينسى ضآلة فائدة تلك المصطلحات، بحيث لا تجدبه نفعاً عندما يقوم بالتمثيل في مسرح كبير أو عندما يريد أن يضخم صوته لكي يصل إلى الصفوف الخلفية البعيدة في ذلك المسرح. وذلك ما أدركه ستانسلافسكي نفسه، لأنه في كتابه التالي وبناء الشخصية، يتناول بتفصيل كبير، الحركة والتعبير والغناء والترنيم وفترات الصمت، وكيف يكون الجسم معبراً. وهكذا نلاحظ أن كثيرا من هذه الأشياء ترتبط بالحرفية الخارجية، رغم أن ستانسلافسكي –وهو مصيب في ذلك تماماً– لا يتناول تلك الحرفية مطلقة بوصفها شيئاً مستقلاً، أو شيئاً نطعم به الجانب الآخر من الطريقة، والواقع أن كتاب "بناء الشخصية" نشر في تاريخ متأخر جداً عن كتاب "إعداد الممثل"،

ومن ثم تشرب الكثيرون الجزء الأول من طريقة ستانسلافسكي دون الجزء التصحيحي الضروري الذي يحتويه الكتاب الثاني. ويستعيض كثيرون من الهواة بالكلام عن هذا الجزء بدلاً من تجربته على مستوى التطبيق، فتنبع أخطاؤه في فهم الطريقة من قراءتهم نصف المهضومة لكتاب"إعداد الممثل" وجهلهم التام بكتاب "بناء الشخصية"، ويعتقدون أن تدريب الصوت والمران على الحركة شيء خطير، لأنهما قد يؤديان إلى فقدان الصدق، والخروج من تحت جلد أدوارهم. ثم يتحدثون عن "الإحساس" إحساساً سليماً، و أن يكون الممثل صادقا، في حين أنهم يعتصرون الانفعال من أنفسهم بطريقة سيئة تقضي على الإيهام المسرحي. وهذا بالذات هو الشيء الذي كان ستانسلافسكي نفسه دائب الشكوى منه.

الطريقة The Method

في أيامنا هذه، يسمع المرء عن "الطريقة"، ولقد آتت كتابات ستانسلافسكي ثمارها في أمريكا في نمط البروفات والإخراج الذي مارسه "مسرح الجماعة" عندما أسسه "هارولد كلرمان"، و"لي ستراسبرج" و"إيليا كازان" في تلك الأيام الحافلة بالفوضى خلال الثلاثينات. وقد كتب لهذه الجماعة كتاب جدد، كان أشهرهم "كليفورد أوديتس" وعندما تم حل تلك الجماعة في عام **1941**، ك

كانت قد قدمت أعمالاً تعارف الجميع على أنها ذات مستوى رفيع، ويروي لنا "هارولد كليرمان" في كتابه المسمى "السنوات المحمومة The Fervent years" القصة الممتعة لنشأة تلك الجماعة المسرحية الراقية ونهضتها، وما تلا ذلك من انهيارها، وقد دبت الحياة مرة أخرى في طرق تلك الجماعة بممارستها في "استديو الممثلين" الذي يديره "لي ستراسبرج" و"إيليا كازان"، ويذهب إلى هناك ممثلون وممثلات ، كثيرون منهم ذوو شهرة عريضة ليقوموا بعرض مقتطفات مسرحية ومشاهد مرتجلة، يناقشها وينقدها مستر "ستراسبرج"، وجمهور من الممثلين والطلاب، عقب الانتهاء من تأديتها.

ولاشك أن مثل هذا العمل يعتبر محنة بالنسبة لمن يقوم بالتمثيل ولما كان هو الذي يرتضيه لنفسه، فإن المرء يتخيل أن الممثل هنا يؤمن بأنه يستخلص من عمله هذا بعض الفائدة. على أنه ينبغي إدراك أن أبدع الأعمال الخلاقة التي يقوم بها الممثل في أثناء استعداده لدوره، إنما تتم غالباً خلال البروفات الخاصة والتي تجرى أمام أقل عدد من المتفرجين، كذلك ليس هناك من شك في أن كلا من الممثل والمخرج يكره مثل هذا النقد الذي يتم على ملأ من الناس ورغم ذلك فلا يمكن أن يوجد ثمة شك في أن "ستراسبرج" أستاذ لامع وفنان مخلص كرس حياته للمسرح. ولقد جمع حوله طلاباً ما إن يصلوا إلى قمة المجد المسرحي حتى يعلنوا على الملأ أن الفضل في هذا يرجع إلى أنهم تدربوا في الأستوديو ومن أمثلة هؤلاء "مارلون براندو" و"جولى هاريس" و"إيلي واليش"، وهم من يسمون أحيانا"ممثلو الطريقة Method Actors".

والوقائع التي يرويها أولئك الذين شاهدوا الطريقة أثناء ممارستها، توضح كيف يقوم "ستراسبرج" بتحليل العروض المسرحية تبعا لمضمونها السيكولوجي، وتأثيرها المسرحي، ويتم ذلك أساساً وفقاً لما يقرره نظام ستانسلافسكي. ويوجد كثيرون من يعارضون هذه الطريقة، منهم من يقول إن هذا التحليل السيكولوجي مدان في غلوائه، كما أنه أنشأ لنفسه مصطلحات بلاغية تخمة خاصة به. كما يعترض آخرون، ولديهم مبررات أكثر، بأن قلة الاهتمام بالتعبير والإبراز الصوتي، لا تؤهل الطالب التأهيل الكافي لكي يعطى الأجزاء الصعبة في "شكسبير" "وشو" و"كريستوفر فراى" ما تستحقه من عناية وحسن أداء، وهي أجزاء تكون فيها قوة الأداء الصوتية البشرية و فعاليتها مشدودة لأقصى حد ، ويتم علاج هذا العيب الآن باتباع تعليمات منتظمة يقدمها أساتذة أكفاء.

ولا يستطيع المرء أن يدع هذه الإشارة الشديدة الإيجاز عن نظام ستانسلافسكي تمر، دون أن يتناول بالحديث بعض الثغرات والمصاعب التي تشغل بال أولئك الذين يحاولون ممارسته في التطبيق العملي. فأولا: يتطلب هذا النظام وجود مجموعة من الفنانين يعملون سويا لفترة زمنية معقولة، وهذا مستحيل بالفعل في بلدنا (انجلترا) في الظروف الراهنة. وليس على المرء إلا أن يقرأ كتاب مستر "ريتشارد فندليتر **Richard Findlater**" المسمى "حرفة دنسة **Unholy Trade**" ليتضح له مدى تميع هذه الظروف وعدم استقرارها فعلا. والنقطة الثانية

، وهي تلك التي أشرنا إليها منذ قليل، هي الخطورة الناجمة عن الإلمام بالطريقة المنامة عابرة فحسب، لأن ذلك قد يؤدي بالمبتدئ إلى مستنقع من المصطلحات الفنية، وإلى علم نفس زائف، وإلى نمط من التمثيل الذهني الذي يحرم المتفرجين من سحر المسرح الحقيقي ، ألا وهو العرض التمثيل الحي الذي يؤثر في أولئك الذين يحظون بمشاهدته. وعلى ذلك فما لم يكن الممثل محذرة، فإنه سوف يعمل تلك الأداة الهامة المتعلقة بالحرفية الخارجية، وهي الصوت البشري، وسوف ينحو إلى اعتصار العواطف من داخل نفسه، وهو يحسب أن هذا يؤدي به إلى الصدق فيما يفعل. ونحن نحتاج إلى وجود مسرح آخر كمسرح الجماعة حاجتنا إلى استوديو لندن المسرحي، أو مدرسة كمدرسة الأولدفيك، وهي تلك المدارس التي تتوافر فيها المقومات الملائمة لنجاح و "الطريقة"، على أن هذا كله ليس سوى جدل في أمور لا طائل وراءها. فلقد أثبت هذا النظام أنه أكثر النظم فعالية في تدريب الممثل إلى عصرنا هذا. وتكمن ميزته الأساسية في أنه نظام متكامل، لا يقوم على فصل الجسم البشري عن آلته الذهنية والعاطفية، وجعلها أجزاء مستقل بعضها عن بعض دون إعادة تكوينها ككل متآلف. وثمة شيء آخر لا شك فيه، هو أن هذا النظام يمثل مرحلة انطلاق الأبحاث أبعد مدى.

برتولد بريشت ونظرية تغريب المتفرجين

Bertolt Brecht and The Estrangement The Audience

يمكننا أن نضع في الطرف المواجه لنظريات ستانسلافسكي مباشرة نظريات ذلك الشاعر الألماني، والكاتب والمخرج المسرحي الثائر، برتولد بريشت. فبينما يقرر ستانسلافسكي أن من واجب الممثل أن يتقمص شخصية الدور، يؤكد بريشت أن واجبه، على العكس من ذلك أن يكون مبلغاً ومخبراً عن الفعل المسرحي، كما ينبغي ألا يسمح المتفرجين، مهما كان السبب، بالمشاركة في فعل المسرحية. بل يجب أن يدفعوا على التفكير، ويستحثوا على اتخاذ قرارات، والممثل هنا خليط من محاضر، ومعلق، ومبلغ في وقت واحد. وقد يبدو هذا كله كأنه جنون مطبق في نظر أولئك الذين تربوا في ظل تقاليد المذهب الطبيعي في التمثيل، حيث تقتضي تلك التقاليد دفع المتفرجين إلى نسيان أن تلك الأحداث تجرى في مسرح ما. ولكن المسرحيات التي كتبها براشت لم تكن من المذهب الطبيعي، فقد أنشأ ما يسمى "بالمسرح الملحمى"، والمفروض أن تكون مشاهد مسرحياته خالية من الذروة والنغمات التوافقية العالية الشجية وخالية أيضاً من الجو العام والمزاج النفسي. وكان يعترض على تلك الأشياء بقوله إنها لا تعدو أن تبعث في المتفرجين الاستكانة إلى لون من الاعتقاد الزائف بأنهم يشتركون في خضم الفعل المسرحي. وليس ذلك هو المفروض،

بل يتحتم دفع المتفرجين إلى ممارسة التفكير، وينبغي لكي يتم هذا أن يحسوا بغربتهم تجاه الفعل الذي يجري في المشهد، ومعنى هذا أنه يتحتم على المتفرجين ألا يتحدوا عاطفية مع شخصيات المسرحية. وهو لا يستخدم طرق المذهب الطبيعي في إخراج مسرحياته ، فلممثليه أن يرتدوا الأقنعة، كما أنه يقدم الأغاني، ويظهر عناوين على لوحات تبرز من بين أجنحة المسرح (الكواليس)، كما يستخدم أجهزة أخرى التصوير وجهة نظر الكاتب المسرحي. ويستخدم الرواة أيضاً ليقطع بسرده سياق المسيحية. وعلى أولئك الذين يرغبون في معرفة المزيد عن نظرياته أن يقرؤوا بحثه المسمى "أرجانون المسرح الصغير " **The Little Organum of The Theatre**".والمرء يتساءل أمام ذلك النوع من المسرح: أليس من يحتاج لتدريب أكثرهم المتفرجون لا الممثلون؟ ولقد أخرجت أنا نفسي مسرحية بريشت "سيدة سيتشوان الفاضلة"، واستخدمت فيها ديكوراً من أحسن نمط فوجدت أن المتفرجين قد تأثروا تماماً من تلك المشاهد التي عاونت على استغراقهم في المسرحية. وبعد هذا، رأيت إخراج بريشت لمسرحية "دائرة الطباشير القوقازية"، فتأثرت أيما تأثر بعدد كبير من أحداثها المتتابعة. وكان تأثير تغريب المتفرجين يتم عن طريق الديكور والمناظر أكثر مما يتم عن طريق التمثيل. أما اللحظة. الوحيدة التي كان يبدو فيها الممثلون وكأنهم مبلغون أو معلقون فهي تلك التي كانوا يلقون فيها فاصلا إنشاديا جماعية، يماثل ذلك الذي تؤديه الجوقة في مسرحيات شكسبير التاريخية، وهي تعليق على تطور الحكاية. أما في صلب المسرحية الأساسي، فقد كان يبدو أن الممثلين متقمصون تماما لأدوارهم، وهنا يتضح وجه الخلاف بين النظرية والممارسة الفعلية.

ومما يثير الشك ما إذا كان يمكن لهذا كله أن يساعد في تدريب الممثل. والممثل يكون في أغلب الأحيان مبلغا عن الفعل المسرحي، كما يقتضي منه الحال في أحيان أخرى أن يؤدي هذا بشكل مباشر، مثلا في مقدمات مسرحية شكسبير، وفي دور "مدير المسرح" في مسرحية ثورنتون وايلدر، "بلدتنا" كمثل من المسرحيات الحديثة. وهنا أيضاً يتحتم على الممثل أن يتصل اتصالاً مباشراً بالجمهور كما يتحتم عليه أن يتوجه إليه بالخطاب ويحدث فيه تأثيراً محسوباً – ولكن من المقطوع به أن هذا التأثير ليس هو تغريبه عن الفعل المسرحي. وفي مسرحية "ريتشارد الثالث" تبدأ المناجاة الأولى هكذا:

[1]الآن قد أحالت شمس يورك

شتاء أحزاننا إلى صيف رائع.

وثوى في صدر المحيط العميق

كل ما جثم على بيتنا من سحب.

الآن، يكلل غار النصر جباهنا.

ونعلق أسلحتنا المثلومة على الجدران، للزينة وللذكرى،

لقد استحالت هجماتنا الصارمة المباغتة إلى اجتماعات مرحة

---

[1]من ترجمة الدكتور عبد القادر القط في مشروع الإدارة الثقافية للجامعة الدول العربية.

وزحفنا المروع، إلى رقص ممتع.

وتحدد هذه المناجاة لون المسرحية بالنسبة للجمهور، وتشير إلى ما سوف يقع بعد قليل وهذا نفس ما تؤديه الخطبتان التمهيديتان بالنسبة للجمهور في مسرحية بلدتنا، وكذلك في مسرحية تنيسى وليامز "الحيوانات الزجاجية"، فكل منهما تعين المتفرج على إرجاء عدم تصديقه، وجعل نفسه في حالة من التلقي. ولا يصل الممثل إلى أقرب درجة من النمط البريشتي المتخيل، إلا في الوقفات الانعزالية الجانبية "asides" في الملهاة السلوكية، ويتحتم عليه متى وصل إلى تلك الحالة الإبقاء على برودة عواطفه. والممثل الذي يؤدي أدواره في مسرحيات ويشت، يتحتم عليه في الواقع أن يكون أحد الذين تدربوا وفقا لتعاليم ديدرو وكوكلان، رغم أنه في هذه الحالة لا يمثل لكي يثير انفعال الناس وإنما ليجعلهم يفكرون، ويصلون إلى قرارات، ويتصرفون بما يعمل على تغيير وجه العالم. ولسوء الحظ أن بريشت نفسه لا يذكر سوى القليل جداً عن كيفية تدريب مثل هذا الممثل.

مؤثرات أخرى:

إن هذا الحديث الذي تحدثناه عن المدارس المختلفة وأساليبها المتعلقة بها حديث غير كامل بالضرورة ، فهناك مثلا "ميرهولد Meyerhold" وطريقته القائمة على آلية الجسم الإنساني أو ما يطلق عليها "الميكانيكا الحيوية"، والتي تتعارض مع طريقة أستاذه السابق ستانسلافسكي تعارضاً صريحاً ، فنحن هنا لا نستطيع إلا أن نشير إليه إشارة خاطفة فنقول إنه مبتدع نمط بهلواني من أنماط التدريب، يركز فيه على المواقف الآلية المسرحية المثيرة. كذلك أثر كل من "كوبو Copeau"، بمسرحه المسمى "فييه كولومبيه Vieux Colombier" و"ديلان Dulin"، في زمنهما، ولكن لا يسعني هنا أن أفعل أكثر من مجرد ذكرهما. وعلى أية حال فالمفروض أننا نتناول فقط مظاهر التدريب التي تناسب غرضنا ، ألا وهو اكتشاف مناهج قد تفيد في تدريب طالب التمثيل. كما أن كثيرا ما قدمه أولئك الرواد، قد ورد بالفعل أثناء مناقشتنا للنظم الأخرى. ولكن هناك حركة أو حركتين يتوقع أن تؤثرا بشكل على مسرح المستقبل، وبالتالي على تعليم مثليه. ومن أمثلة ذلك والمسرح الذي يتوسط الجمهور "Theatre in The Round"، و"مسرحية الأطفال".

وفي النوع الأول، لا ينحصر عمل الممثل داخل المسرح الإطاري السائد، ويعتقد عدد كبير من مشاهير العاملين في المسرح أن هذا المسرح الإطاري قد استنفد أغراضه، وأنه ينبغي أن تشيد المسارح، وتكتب. المسرحيات بحيث تسمح للجمهور بأن يكون أكثر قرباً من الفعل المسرحي. والحقيقة أن كلا من مسرحي "كويسترز **Questors**" و"إيلنج **Ealing**"، يحتوي على منصة متحركة يمكن تحويلها بسهولة إلى الشكل والحجم المناسب للنوع الخاص من المسرحيات الذي يراد عرضه، كما كان إخراج "تيرون جترى" لمسرحية "الضباع الثلاث" في مهرجان إدنبره، مثلاً جيداً لاستخدام مسرح الحلبة **Arena Stage**. ومن المتوقع أن تؤثر مثل هذه التجارب على مناهج التدريب. إذ لابد للمثل الذي يعمل على المسرح الذي يتوسط الجمهور، من أن يجد وسائل عرض جديدة. فقد يكون عليه أن يغير موضعه باستمرار لكي يتيح لكل أقسام المسرح قسطها العادل من الفعل المسرحي. ويتدخل حجم صالة العرض في هذا تدخلا كبيرا. ولو كانت صغيرة، لأتاحت للمثل والجمهور درجة من المشاركة لم نسمع عنها في المسرح الإطارى.

وهناك أخيراً تلك التجارب التي تجرى في حقل مسرحية الأطفال. وفي هذا المسرح يكون التمثيل نمطا من العلاج، يستطيع الأطفال عن طريقه أن ينفسوا عن تلك البواعث الغريزية المستكنة في جذور سلوكهم المعادي للمجتمع، فيفرغونها بعيدة عن سلوك حياتهم، وقد تكون الاكتشافات التي يتوصل إليها العاملون في هذا الميدان، ذات أثر هام ونافع بالنسبة لأولئك الذين يرغبون في استخدام كل مصادر المعلومات الممكنة، لكي تعينهم في عملهم المرهق الذي يسعون من ورائه إلى مساعدة الممثل في تدريبه.

الخلاصة

تعتمد مناهج تدريب الممثلين على أساليب خاصة ترتبط بمدارس التمثيل. ومن تلك المدارس:

1- **المدرسة التشخيصية في التمثيل**: ويعتقد أنصارها أنه ينبغي على الممثل أن يبقى دون تأثر، لكي يستطيع التأثير في الآخرين.

2- **المدرسة الصوتية**: وتهدف إلى تدريب صوت الممثل فحسب، متناسية أن الأجزاء الأخرى من الآلة البشرية تحتاج إلى الاهتمام بأمرها أيضاً.

3- **مدرسة الحركة البحتة والتمثيل الصامت**: وتركز جل اهتمامها على هاتين الناحيتين في التدريب.

4- **نظام الكليشيهات**: وهو الذي يقدم فيه الأستاذ إجابات نموذجية، تعمل عمل الكليشيه، ويستخدمها الممثل كلما دعت المناسبة. كما يتحلل بها من التفكير لنفسه.

5- **نظام ستانسلافسكي** المبني على بحث استغرق حياة المخرج الروسي العظيم. ويساعد هذا النظام طالب التمثيل على تقمص شخصية الدور.

6- **برتولد بريشت**، واتجاهه إلى تخريب المتفرجين. وكان يؤمن أنه ينبغي على الممثل أن يكون مبلغا أو معلقة، وألا يتقمص دوره. وبهذه الوسيلة يدفع المتفرجين إلى الإحساس بالغربة أو العزلة، لكي يمنعهم من المشاركة في فعل المسرحية.

7- **المسرح الذي يتوسط الجمهور.. وهو مختلف تماماً عن المسرح الإطاري، ويمكن أن يفسح المجال لمشاركة جماهيرية أكبر.**

8- **مسرحية الأطفال: ويمكن بها المساعدة على منع انحراف الأطفال، باستخدام فكرة التنفيس عن بواعث الطفل المعادية للمجتمع. وقد تفيد طرائقها مدرس الدراما.**

الفصل الثاني

المستلزمات العامة للممثل

رأينا في الفصل السابق كيف يطالب مختلف الأساتذة ممثليهم بطلبات تختلف عن بعضها اختلافاً كبيراً. فأحدهم يريد من الممثل أن يؤثر في المتفرج، على أن يبقى هو نفسه دون تأثر. ويطلب منه آخر أن يتقمص شخصية الدور. وهناك ثالث يشترط على مثله أن يكون مبلغاً أو مخبراً. إلا أنهم يشتركون جميعاً في أنهم عندما يقررون وجهات نظرهم تلك، إنما يقررونها على أساس الصلة التي تربط بين الممثل وجمهوره.

وبعض الناس لا يمكن بأية حال أن يصبحوا ممثلين متفوقين، مهما أخضعوا أنفسهم لتمرينات شاقة وتدريبات ماهرة. والسبب في ذلك، أنهم لا يستطيعون تحقيق الصلة بينهم وبين الجمهور، لأن تأثيرهم عليه يكون تأثير سلبية تماماً. إلا أن هؤلاء الأفراد قلة، والندرة منهم من يتوقون إلى التمتع بأية شهرة مسرحية. أما غالبية الناس فبوسعهم تحقيق قسط معقول من النجاح، إذا عقدوا العزم فعلاً على تجشم العناء في سبيله. إن عظماء الممثلين وحدهم الذين يولدون عظماء، أما غيرهم فيمكن صنعهم، ولكن ذلك لا يتم بين يوم وليلة.

ويقول "سمير مايكل ردجريف" في كتابه الممتع، طرق الممثل ووسائله **The Actor's Ways and Means**:

"لا شك في أن أساس التمثيل كله من الأمور الغريزية، وإن كان ذلك لايعني أن جزءا كبيرا من تلك الأمور لا يخضع لنوع ما من التحليل، وإلا لما كان بوسع طرق التمثيل تلك ان تؤدى لما هو أبعد من الضرر".

ولقد تعرضنا بالفعل للأداة البشرية التي هي عدة الممثل، وأخضعناها لنوع ما من التحليل، ورأينا كيف أن مدارس التمثيل تركز اهتمامها إما على الحرفية النارية وإما على الحرفية الداخلية للممثل. وقد آن الأوان لعرض هذا بالتفصيل.

الجهاز الخارجي:

يتكون الجهاز الخارجي للممثل من صوته وحركته وإيماءاته. وينبغي التنسيق بين هذه العناصر، كي تحقق أعلى مستوى من التأثير على المتفرجين بأقل مجهود من جانب الممثل وهذا هو جوهر التوقيت الجيد.

الصوت:

يعتبر الصوت أكثر أجزاء الجهاز الخارجي أهمية. إذ ينبغي أن يكون صافياً، رناناً ومعبراً وخاصة عند أداء بعض الفقرات التي تزداد صعوبتها. ولنمعن النظر في هذه الفقرة من الفصل الثاني في مسرحية "هنري الخامس":

الآن يتأجج شباب انجلترا جميعاً حماساً وحمية،
وقد أودعوا خزائنهم حلل الغرام الحريرية.
الآن يكتب النجاح لذوي الدروع، وتتربع فكرة الشرف
وحدها في صدر كل إنسان،
وهم الآن يبيعون مراعيهم ليشتروا الجياد،
ويتبعون مليكهم، المثل الأعلى لجميع الملوك المسيحيين،
بأعقاب مجنحة، وكأنهم صور إنجليزية للإله مركيورى.

(وليم شكسبير)

يصعب علينا أن نتصور مثل تلك الأبيات وهي تلقى بصوت منخفض خال من التعبير والحرارة، والواقع أن الأمر يتطلب قدرا كبيرة من التدريب لكي تتحقق السيطرة الضرورية على التنفس ونغمة الصوت اللازمين لإعطاء هذه الأبيات قيمتها الكاملة. كذلك ينبغي أن تؤدى المسرحيات الحديثة بصوت مسموع واضح، حتى في الفقرات التي تتضمن همهمات من النوع الذي يطلق عليه اسم الحوار الطبيعي. ولقد أثر الفيلم السينمائي بأسلوب المهمات والتهتهات الذي يستخدمه بعض النجوم، على ممثلين آخرين وشجعهم على أن يفعلوا نفس الشيء على خشبة المسرح، فكانت النتائج التي وصلوا إليها نتائج مؤسفة. ومن ناحية أخرى، فليس كل ما يقال في حاجة إلى التركيز على كلماته، وإن كان المبتدئون يميلون إلى تأكيد كلمات كثيرة جداً، ومن ثم نراهم لا يؤكدون شيئاً. ثم إن إيمان بعض الممثلين الزائد عن الحد بوسائل تمثيلهم المتكلفة، كثيراً ما يبعث الرغبة في المتفرج ليصبح هم قائلا: "ارفعوا أصواتكم".

ونحن لم نولد جميعاً ولدينا أصوات تؤدى الكلام بطريقة جيدة. إلا أن هذا أمر يمكن اكتسابه، فبدونه لن يحرز الطالب النجاح مطلقاً.

وتوافر الصوت الجيد للمرء أمر ليس كافياً في حد ذاته. إذ لابد أن يستعمله المرء لكي ينطق كلام الكاتب المسرحي كما لو كان كلامه هو نفسه. ويعتبر من الضروريات الأولية في هذا الموضوع، الإحساس بأنماط الكلام، والقدرة على استخدام السرعة المناسبة[2]، والطبقة الصوتية الملائمة، وتأكيد الكلمات لتعطي لكل حالة لبوسها.

[2] **Pace** وهي هنا توقيت الكلام والفعل، وهو ما يعادل الـ **Tempo** في الموسيقى. (المراجع)

الحركة:

يعتبر التحرك الجيد من الضروريات الأولى في العمل المسرحي. وليس معنى هذا وجوب أن تكون جميع الحركات جميلة ومفعمة بالرشاقة المصطنعة، بل يتوقف هذا على المسرحية. ففي مسرحية من مسرحيات القرن الثامن عشر، كمسرحية "شريدان" "مدرسة الفضائح" تتطلب الحركة رشاقة ومهارة بما يتفق وعادات العصر. وفي ملهاة "سنة الحياة" للكاتب "ويتشرلى **Wycherley**" من كتاب القرن السابع عشر، يوصف دخول "ميلامانت" على النحو الآتي:

ها هي ذي تدخل وكأنها سفينة فردت جميع قلوعها ...

وسوف تبدو الممثلة التي تؤدي الدور مثيرة للسخرية، لو أنها سارت تحجل أثناء دخولها إلى خشبة المسرح بطريقة مراهقات العصر الحديث.

وكذلك أولى حركات "هستر كولير" وهي تعبر خشبة المسرح في مسرحيته "تيرينس راتيجان" (البحر الأزرق العميق)، فهي مشية وانية يمشيها شخص منهك لم يبق مما يمكن أن تقدمه له الحياة سوى القليل.

ويقصد بالحركة الجيدة، النشاط الذي يتحكم فيه الممثل، أو بالأحرى الحركة السلسة المتحررة ما يعترينا من تقلصات وتوترات عضلية يسببها الرعب من خشبة المسرح. وقليل من الممثلين أولئك الذين يتحررون من "الهزات العصبية"، وخاصة في ليالي العرض الأولى. وإن كان الممثل المجيد هو من يستخدم تلك الهزات ليجسد منها عرضه المسرحي تجسيداً تتدفق فيه الحياة. أما المبتدئ فيصلب عضلاته، ويقلص حنجرته ويضم قبضتيه، ومن ثم يشل نفسه عن الحركة ويسد السبيل أمام كل القنوات التي ينبغي أن ينساب خلالها العرض المسرحي ليصل إلى الجمهور.

والعادة أن يطلب من الناس (الاسترخاء) في حياتهم العادية، عندما يقعون تحت وطأة توتر عاطفي أو عصبي. وتلاك نصيحة يضيق بها سامعها، الأن قولها أسهل من تنفيذها. فليس الاسترخاء سوى حالة من حالات الذهن مثلما هو حالة من حالات الجسد، وأعباء الحياة الحديثة وضغطها لا يساعدان المرء أبدا على تحقيقه. ولكن علينا بالرغم من ذلك أن تدرب المثل على تحقيقه على خشبة المسرح، وإلا تصلبت عضلاته وتخشبت وصارت مشيته كئيبة متعثرة.

ويجب أن تتناسب الحركة المسرحية مع المساحة الفعلية المتاحة للفعل. في ديكور مسكن متعدد الحجرات كما في مسرحيته "مذكرات آن فرانك" يجد الممثل أن حركاته مقيدة بمساحة صغيرة للتمثيل وكمية وافرة من الأثاث. بينما هو قمين أن يجد نفسه في مسرحية مثل "عطيل" أو "هاملت" تائهاً على خشبة مسرح تبدو له فسيحة رحبة. وواجبه في كلتا الحالتين أن يكيف حركاته تبعا لمساحة التمثيل المتاحة له.

كما أن توصل الممثل للسيطرة على جسمه، وتطلب إخضاعه لنظام من التمرينات وألوان مختلفة من النشاط. إذ أن ذلك يساعده على تحقيق تحرره من التوتر واكتسابه الحس بالإيقاع. ويعتبر الرقص والمبارزة، والرقص التوقيعي، والألعاب الرياضية أشياء تعينه في هذا المجال.

ولكن هل تلعب بنية الممثل دورة كبيرة في تحديد نجاحه؟ إن دورها في ذلك ضئيل جداً بوجه عام، لأنه يوجد عدد كبير من الفنانين العظاء من ذوي البنية الضئيلة، بل ووجد منهم آخرون كانوا بدانا، أو نحافة، بل ومشوهين. وحينما يثار هذا التساؤل، فعلى المرء، أن يتذكر "ريمو" و"شارلي شابلن" وكلاهما فنان عظيم بالرغم من عيوبه الجسدية، بل ربما كانت هذه العيوب مبحث عظمتهما. صحيح أن أدوار البطولة، وأدوار الفتى الأول، والأدوار التي تتطلب أنماط معينة، قد تستوجب صفات بدنية معينة، ولكن هذه الأدوار ليست هي دائماً أهم الأدوار في المسرح.

ومن الحقائق المسلم بها أن الممثل الذي تنقصه الخبرة لا يدري ماذا يفعل بيديه، فهو أحيانا يختار الطريق السهل ويضعهما في جيبه. ثم يستجمع شجاعته في مناسبات أخرى فيلوح بهما أو يشق الهواء ليؤكد كل جملة، يقولها. فإيجاد التوافق بين الإيماء والكلام يعتبر مشكلة أخرى أمامه يتحتم عليه حلها. ونعود فنقول: إن المشكلة هي مشكلة سيطرة الممثل على جسمه، واكتسابه الإحساس العام بالإيقاع.

وفي بلدنا (إنجلترا) قل إلى الحد الأدنى استعمال الإيماء أثناء المحادثة العادية ولكن هناك دولاً أخرى تجعل الإيماء رفيقة معبرة لحديثهم اليوم. ففي فرنسا أو إيطاليا إلا بعد استمرار حركة اليدين والذراعين بشكل دائم أثناء الحديث شيئا غير لائق، بينما نحن هنا نعده مثارة السخرية. وفي أزمنة غابرة كانت الرجل المجتمع الإنجليزي عادات مشابهة فلقد كانت الانحناءة المبالغ فيها، واستخدام السيدة لمروحتها – من الحركات التي تصاحب محادثات علية القوم في عصر مضى. وقد يستدعي الأمر إحياء كل تلك الأنماط والعادات على خشبة المسرح، دون أن تبدو أشياء غير طبيعية أو ملائمة بالنسبة للجو المحيط بها وهذا يستدعي المران الدائم والبروفات الكثيرة.

الحرفية الداخلية:

مهما اعتنى الممثل بتهيئة جسده وتمرينه لمواجهة المطالب التي يستلزمها العمل المسرحي، فلن يعدو ذلك أن يكون كمحارة فارغة ما لم يدعم هذا الجسد بحرفية داخلية تساويه في الجودة. وما الصوت والحركة والإيماء سوى وسائل اتصال تكون عديمة الجدوى، لو لم يوجد ثمة شيء توصله، وهذا الشيء هو النص الذي كتبه المؤلف مدعما بأفكار الممثل وأحاسيسه.

ويعتبر التخيل جزء ضرورياً في عدة الممثل. فهو الذي يساعده على تحويل نفسه ليصير هاملت، أو لير، أو صاحب بيت عصري في إحدى الضواحي. فالتخيل هو ما يوحى إليه بإمكانية وقوع كل أحداث المسرحية له، لأنها أحداث تقع داخل نطاق التجربة البشرية، ومن ثم تزداد خصوبة عرضه المسرحي.

وهناك سجية أخرى قريبة من التخيل، سجية لها فائدتها الكبيرة أثناء الاستعداد للدور. وهي التوهم الإبداعي الخلاق.

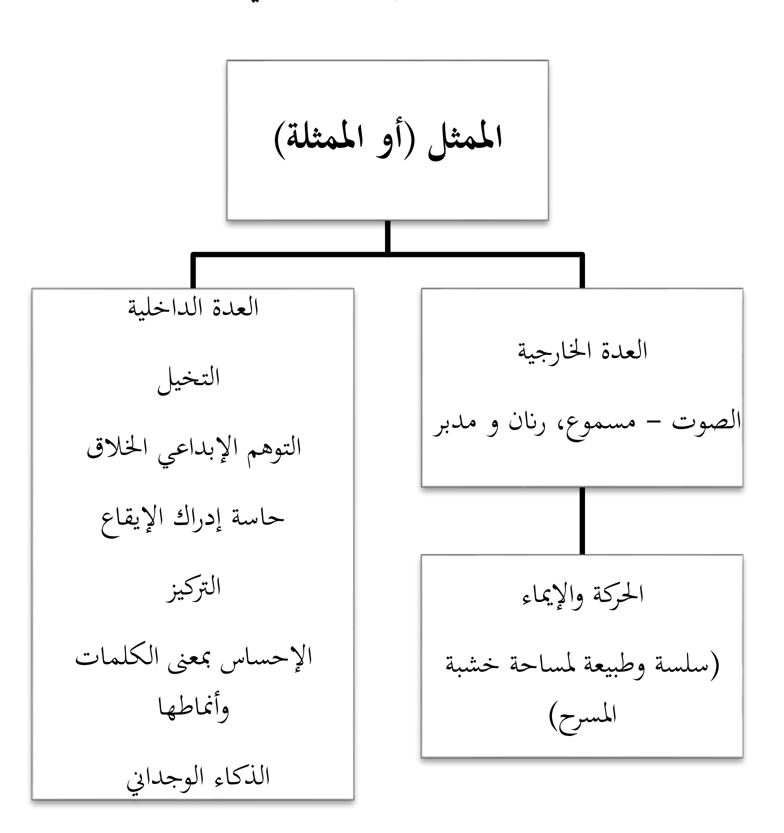
هذا التوهم الخلاق يعينك على إسباغ مسحة الحياة على الأحداث أو الأشياء التي لا يحتمل أن تكون قد وقعت لك. فساحرات "ماكبث" وشبح قيصر، وكثير من جرائم القتل التي تتخلل المسرحيات، تعتبر أشياء بعيدة عن تجربة الشخص العادي. ويتحتم على الممثل لكي يعتقد في هذه الأشياء، أن ينتحل سذاجة الطفل الذي يؤمن بوجود الجنيات. ينبغي أن يقول: "إذا حدث هذا لي فسوف ..."، وحينئذ تكون إجابته متفقة مع الدور الذي انتحله. وكلمة "إذا" كلمة سحرية، كما سبق أن أشار إلى ذلك ستانسلافسكي، فبواسطة هذه الكلمة تتحول أتفه الأشياء المحيطة بنا إلى أبراج كأبراج طروادة التي تناطح السحب، أو قصور مهولة، بل إلى أشياء في رحابة الكرة الأرضية العظيمة نفسها.

والتركيز ضروري للممثل مثلما هو ضروري للمشتغل بالرياضيات. وإذا زاد وعي الممثل بالمتفرجين عن الحد، كان آفة تدمر التركيز وتولد نوعا مشتتة من الانتباه الذي يؤدي بدوره إلى عرض مسرحي مضطرب. والممثل الذي يوزع نظراته على جسم زميله فوق خشبة المسرح بدلاً من أن يركز هذه النظرات في وجهه، مثل ذلك الذي لا يصغي إلى ما يقوله زميله كلاهما متهم بافتقاره إلى نمط التركيز الذي تتطلبه.

ولكن هل يعتبر الذكاء جزءا من عدة الممثل؟ نعم، ولكن ذكاء الممثل نوع خاص من الذكاء الوجداني، وهو نوع يفتح له الباب على أسرار الصراع الانفعالي والدوافع الإنسانية. ويلعب فيه العقل والمنطق، والأسباب والمسببات المضبوطة دوراً صغيراً. ففي كثير من الأحيان وصل الممثل إلى الباب في مشهد انفعالي دون أن يعرف سببه، وقد يكون ذلك هو الحال الذي ينبغي أن يكون عليه، لأن وظيفة هي أن يمثل.

الخلاصة

تتلخص المستلزمات العامة للمثل في الشكل الآتي:



الفصل الثالث

توطيد الاتصال بالجمهور

ما هو الوضع السليم الذي ينبغي على الممثل أن يتخذه تجاه متفرجيه؟ كانت وجهة نظر ستانسلافسكي في هذا الموضوع هي أنه يجب على المتفرج أن يكون مراقبا يتميز بالحق الأول في المسرح. وهذا أمر يندر تحقيقه من الناحية العملية حينما يكون الممثل هو قارئ المقدمة أو الراوية الذي يبث التأثير الرئيسي في الجمهور. إذ يتألف عمله حينذاك من ثلاث شعب: إنه يقدم القصة للجمهور، كما يهيئ المستمع للحالة النفسية الملائمة لكي ينصت للقصة ويتذوقها، وهو أخيرا، يقبل التحدي الذي يواجه به الجمهور كل عرض، لأن العملية في الواقع عملية تحد. والأثر الأول الذي يتركه الممثل هو الذي يعطي للمسرحية قيمتها في كثير من الأحيان ، ولو أخطأ الوصول إلى هدفه فربما قاسي العرض المسرحي كله من جراء ذلك.

والغرض من تلك التجارب الأولية التي سنقدمها، هو مساعدة طالب التمثيل على اكتساب وضع بسيط محبب تجاه جمهوره. وهذا عمل يمكن أن يكون بالغ الصعوبة، إذ يكون المبتدئ في الغالب مرتبكا محرجا وعلى درجة من الوعي الذي يعرقل انسياب العرض المسرحي المتدفق من الفنان إلى المتفرجين عرقلة شديدة. وتكون نتيجته تلك التوترات،

وتقلصات الوجه، والحركات المهزوزة، وتلك أشياء يسهل علاجها إذا أمكن إزالة سببها الناشئ عن الذعر الشديد الذي يتمكن من قلب الممثل، وهو أمام الجمهور. وتعتبر تدريبات الاسترخاء العادية ذات فائدة كبيرة، ولكنها في معظم الأحيان لا تعد الحل الكامل للمشكلة، والتجربتان المشروحتان هنا تفيدان دون شك في تدعيم أي نظام استرخائي جيد.

التجربة الأولى: والغرض منها رواية القصة.

عدد المشتركين

ممثل واحد وفصل من اثني عشر طالباً يمثلون المتفرجين. ويقوم كل واحد من طلبة الفصل بالتمثيل بدوره. الراوي: "لما كان اسم عائلة أبي بيريب، وإسمي أنا فيليب، لذا لم يستطع لسان طفولتي الصغير أن يكون من كلا الاسمين اسماً أطول ولا أوضح من بيب. وهكذا أطلقت على نفسي اسم بيب، وراح الناس يسمونني بيب.

كنت أقول إن بيريب هو اسم عائلة أبي، تبعا لما هو مكتوب على شاهد قبره، وكذلك تبعا لاسم شقيقتي –مسز جو جارجرى– التي كانت تكبرني بما يربو على عشرين عاما والتي كانت متزوجة من الحداد.

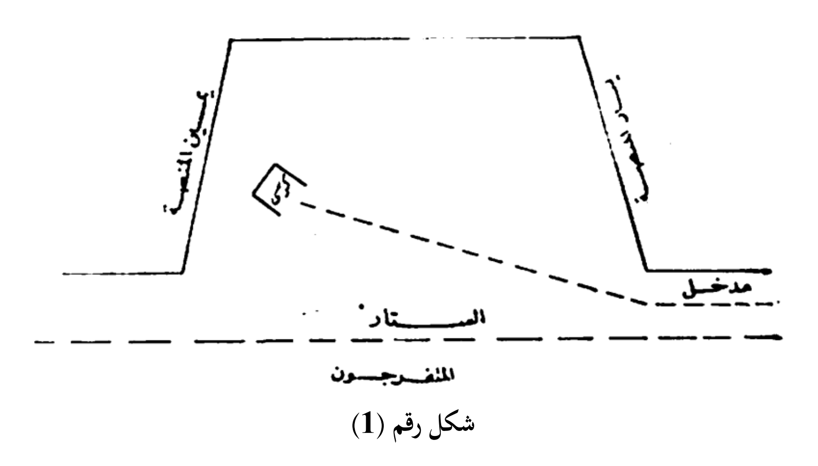
ولما كنت لم أر مطلقا أبي وأمي، وكذلك لم أستطع تصور شكل أي منهما – لأنهما كانا يعيشان قبل زمن التصوير الفوتوغرافي بوقت طويل– فقد كانت أول صور علقت لها بخيالي مأخوذة دونما سبب معقول من شاهد قبريهما. وأوحى إلي شكل الحروف التي على شاهد قبر والدي فكرة غريبة مؤداها أنه كان ربعة، ممتلئاً، أسمر، ذا شعر أسود مجعد، و من طبيعة حروف العبارة المعمورة. و"كذلك جيورجيانا زوجة المذكور أعلاه"، واستدارتها استنتجت نتيجة لا ترد إلا إلى ذهن طفل مؤداها أن أمي كانت امرأة مريضة وبجلدها نمش.

وكانت منطقتنا هي منطقة البطاح والمستنقعات القريبة من النهر، وعلى مبعدة عشرين ميلاً من البحر، عند انحناءة النهر، والظاهر أني اكتسبت أوضح وأول انطباعاتي عن طبيعة الأشياء، في أصيل يوم بارد لا أنساه قرب حلول المساء. ففي مثل ذلك الوقت تبينت بصورة قاطعة أن هذا المكان الكئيب الذي تغطيه الحشائش، كان فناء الكنيسة، وأن ذلك التيه القفر المظلم المنبسط الواقع خلف فناء الكنيسة، والذي تقطعه السدود والآكام والبوابات. ويرعى فيه قطيع متناثر من الماشية، كان هو إقليم البطاح؛ وأن الخط الرصاصي المنخفض الواقع خلفه هو النهر؛ وأن الوجار الموحش النائي الذي كانت تندفع منه الريح هو البحر وعندما أدركت قسوة هذا، بدأت أبكي ..".

(تشارلز ديكنز – الآمال العظام)

تعليمات الممثل:

اقرأ هذه الفقرة قراءة صامتة بينك وبين نفسك، ثم أدرسها. تخيل أنك أنت الراوي أو قارئ المقدمة، وأن عملك هو أن تقدم للجمهور فكرة هذه القصة بطريقة بسيطة مباشرة.حاول أن تتخيل أنك تقرأها في ظروف مسرح حقيقي.



شكل رقم (1)

وعلى المسرح يوجد كرسي موضوع بالقرب من الأضواء الأرضية الأمامية إلى يمين المنصة.

إنك تقف بين الأجنحة (الكواليس) على استعداد لأخذ مكانك، بينما تختم الأوركسترا افتتاحيتها. ثم تعزف مقطوعة قصيرة من الموسيقى التمهيدية، وذلك أثناء ارتفاع الستار عن خشبة مسرح ذات ضوء خافت أدخل من الجهة اليسرى لخشبة المسرح، حاملا كتبك

وسر متجها إلى الكرسي. عندما تصل إليه توقف وانتظر حتى يسلط عليك ضوء الكشاف. وعندئذ ارفع الكتاب ببطء، ودون جلبة أنظر إلى غلافه لتستوثق من أنك أحضرت الكتاب المطلوب، ثم اجلس، واقلب الورق حتى الصفحة المطلوبة. بعد ذلك ارفع ناظريك إلى المتفرجين. ثم ابتسم (واستخدم عينيك في الابتسامة)، وارفع الكتاب، وابدأ هادئاً في سرد الحكاية علينا. لا تقلق خوفا من القيام بحركة خاطئة. سوف يلقنك الأستاذ ما تفعله بعد ذلك إذا نسيت.

وإليك المشهد مرة أخرى:

1- تنتهي الافتتاحية الموسيقية.

2- تخفت أضواء الصالة، وتعزف الموسيقى التمهيدية.

3- يرتفع الستار.

4- تدخل وأنت تسير في اتجاه الكرسي.

5- قف بجوار الكرسي.

6- انتظر إلى أن يسلط عليك الضوء الكشاف.

7- انظر إلى الكتاب.

8- اجلس.

9- اقلب الورق حتى الصفحة المطلوبة (وهي صفحة عليها علامة)

10- تعرف على الجمهور بعينيك:

11- ارفع الكتاب.

12- قص علينا الحكاية.

العرض:

عند ذلك يقوم الممثل بقراءة الفقرة المذكورة آنفا، دون مقاطعة من الأستاذ أو الطلبة الذين يمثلون هنا "جمهور النظارة".

تعليمات إضافية:

إذا بدأ الممثل عصبياً أو متردداً يطلب منه إعادة العرض المسرحي مع تناول محاولته الأولى بأقل قدر ممكن من النقد. وتوضح للممثل أخطاؤه الشائعة قبل قيامه بالمحاولة الثانية. ولا يقدم نقد مفصل في هذه المرحلة حتى لا تضعف ثقة الطالب بنفسه.

تعليقات:

إن ما يحدث من أفعال مختلفة قبل بدء القراءة فعلا، يعين الممثل على الإحساس بالألفة والطمأنينة على خشبة المسرح، ومن ثم على إقامة صلة مباشرة مع المتفرجين دون حاجة إلى الاستعراض أو المبالغة في التمثيل. كما أن التوجيهات التي تقال همسا للطلبة الأقل ثقة بأنفسهم لا تقطع في العادة استمراره في العرض المسرحي.

أخطاء شائعة:

1- الكلام بسرعة كبيرة، ويرجع هذا العيب غالبا إلى العصبية وهو يختفي عادة في المحاولة الثانية.

2- المبالغة في إظهار التأثر، والفقرة التي اخترناها تتطلب معالجة سردية معتدلة وهذا العيب يتم تلافيه في العرض التالي أيضاً.

3- القراءة المنظورة الرديئة، ينبغي منح الطلبة خمس دقائق لدراسة الفقرة، لكي نمنع التجربة من الانحدار إلى مستوى تمرين على القراءة المنظورة. كما تنشأ القراءة الرديئة عن تشتت الانتباه الذي يتسبب في التردد والتعثر. وأنجع الطرق التي جربتها لعلاج هذه الحالة، هي أن أرفع يدي فوق رأسي على مبعدة خمس عشرة قدماً في مواجهة الممثل، وبعد ذلك أطلب منه أن يقرأ في اتجاهها ،وتساعد تلك الطريقة في كثير من الحالات على أن يركز الطالب انتباهه في اتجاه واحد، ومن ثم يصبغ قراءته بصورة أكثر تماسكاً.

تمرينات إضافية:

تعالج الفقرات التالية بنفس الطريقة السابقة. وينبغي –إذ أمكن– إدخال تعديلات على النظام المذكور آنفا وذلك للحيلولة دون تحوله إلى. طريقة "الكليشهات" بالنسبة للطالب الذي سيطور فما بعد نظامه الشخصي الذي سيتبعه لتوطيد الصلة بينة وبين المتفرجين.

تمرين رقم (1)

يمكن أن يكون المقدمة المسرحية تتناول الحرب العالمية الثانية.

الراوي: "هذه قصة تدور أحداثها بين أناس عاديين، رجال ونساء ممن تلتقون بهم كل يوم. وقد ترون بعضهم في بلدتكم ذاتها، وهي يروحون ويعدون لمزاولة عملهم اليومي دون أن يثيروا اهتمام الناس ، وقد يكون أحدهم جارك الذي تتحدث إليه عبر سور الحديقة.

وقد يكون الآخر ذلك الشخص الودود الذي دعوته لتناول فنجان شاي في منزلك، ليس من بينهم شخص معين بالذات. بل ربما كان هذا الشخص هو أنت أو أنا.

لقد بدأت قصتنا منذ فترة من الوقت، وذلك حينما كانت أوروبا تصطلي بنيران الحرب، وحينما كان الشرف والنيل يناضلان قوى الشر والوحشية في سبيل البقاء.

إنها قصتكم، فأصغوا إليها ..."

تمرين رقم (٢)

مقدمة مسرحية "كل حي"[3] من مسرحيات العصور الوسطى الأخلاقية:

أيها السادة:

أرجوكم جميعاً أن تعيروني أسماعكم.

وأن تنصتوا لهذا الموضوع باحترام.

إنه موضوع في صورة مسرحية أخلاقية.

يسمونها "بعث الناس ليوم الحشر".

وتبين لنا من حياتنا ومماتنا.

كيف نتغير من يوم ليوم.

إنه موضوع قيم ومدهش.

ولكن الهدف منه أكثر جمالاً ولطفاً.

إنه موضوع خلاب لا يخفى عن ذوي اللب.

---

(3) **Everyman**

يتوجه إلينا بقوله: أيها الإنسان، عليك في البداية

أن تمعن النظر، وأن تتبصر في النهاية

وألا تكون أبداً فرحاً بالغ السرور.

إنك تتخيل الخطيئة في بدايتها مفعمة حلاوة.

لكنها في النهاية تدفع الروح إلى البكاء.

حين يوارى الجسد في التراب.

وعندئذ سوف ترى كيف تذوى الزمالة والمرح

والقوة والحبور والجمال جميعاً،

مثلما تذوى الزهور في شهر مايو،

لأنك ستسمع كيف ينادي ملك السماوات،

كل حي ليوم الحساب.

أيها السادة:

أعيروني أسماعكم، وأنصتوا لما يقول.

(المؤلف مجهول)

والشعر هنا ليس شعراً صعب الأداء، كما أن لغته بها نوع من البساطة والقصد المباشر، مما يجعلها لغة ملائمة جداً للنفاذ مباشرة إلى قلب المستمع.

التمرين رقم (3)

الجوقة في مسرحية "روميو وجولييت"

[4]أسرتان متساويتان في الشرف.

في مدينة فيرونا الجميلة حيث نصنع مناظرنا

تنشأ خصومة جديدة ومن عداء قديم،

وفي هذه الحرب الأهلية تخضب الدماء أبدى السراة من الأهلين:

ومن أصلاب هذين العدوين المشؤومة،

ينحدر اثنان من العاشقين دارت بشقائهما النجوم:

فقضت محنتهما المثيرة للرحمة.

أن يدفن معهما عداء الأسرتين.

---

[4] من ترجمة الدكتور مؤنس طه حسين التي نشرتها إدارة الثقافة بجامعة الدول العربية.

ومجرى حبهما المروع الذي ختم الموت عليه بطابعه.

واتصال العداء الجامح بين أسرتيهما.

ذلك العداء الذي لم ينهه إلا موتهما.

كل هذا هو الذي ستدور حوادثه على مسرحنا لساعتين.

فمن تابع منكم مجرى هذه القصة بآذان واعية صابرة،

فإنا سنجتهد في تعويضه ما قد يكون سم به قصر عن إدراكه.

(وليم شكسبير)

تلك خلاصة ممتازة لقصة المسرحية، ويجب على كل سطر فيها أن "يروى لنا شيئاً".. والمشكلة هنا هي إحدى المشاكل التي تقتضي عدم المبالغة الدرامية في الأداء في حكاية أساسها درامي.

التجربة الثانية: والغرض منها .. إثارة المتفرجين.

عدد المشتركين: ممثل واحد، وجمهور من اثني عشر شخصًا.

المادة المستعملة: مقدمة مسرحية "هنري الخامس".

في أشباه تلك الأمثلة، نطلب من الطلبة اتباع أداء أكثر قوة، بدلاً من التلطف في مخاطبة المتفرجين، كما ينبغي أن تكون الفقرة محفوظة مقدماً.

"أين لي برية الشعر، لترقي معى

أبهج سماوات الخيال،

من لي بمملكة تكون مسرحاً، وأمراء ليقوموا بالتمثيل،

وملوك ليشهدوا المشهد الضخم الرائع!

إذن، لبدا هاري الباسل المغوار في حلة مارس وشارته.

وكأنه هو نفسه إله الحرب، وفي أعقابه

تسير المجاعة، والسيف، والنار.

مقودة من مخاطمها ككلاب الصيد،

تتحفز للعمل؛

لكن معذرة أيها السادة جميعاً،

فقد تجاسرت أطياف فرقتنا البسيطة المتواضعة،

على أن تقدم فوق خشبة هذا المسرح التي لا تليق.

مثل هذا الموضوع العظيم: وهل تستطيع رقعة ذلك المسرح

أن تتسع لميادين قتال فرنسا الشاسعة؟ أم نستطيع

أن نحشد في هذه الدائرة الخشبية تلك الجيوش التي ارتدت نفس الخوذات

وبعثت الرعب في أجواء آجينكور؟

ولكن. عفواً، فقد يكون لنا العذر ما دام بإمكان الصغر الذي لا شأن له

أن يقف شاهداً في حيز صغير على المليون،

فدعونا، نحن أصغار هذا العدد الضخم

تثير قدرات خيالكم، لاستحضار هذه المشاهد.

(وليم شكسبير)

الأثاث المطلوب:

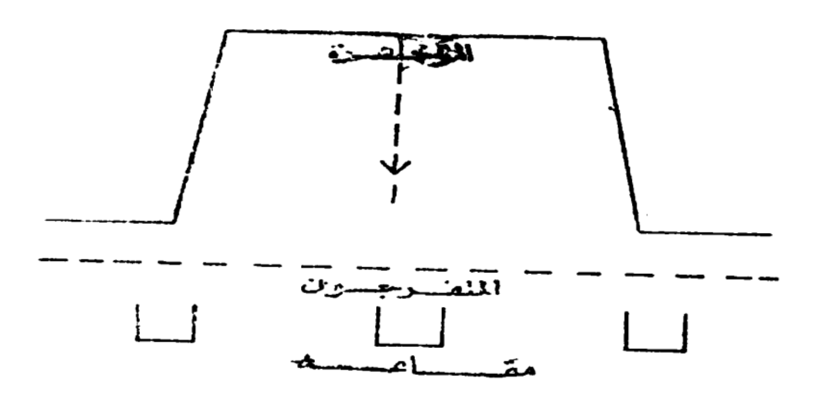
على خشبة المسرح: لا شيء.

في الصالة: ثلاثة كراسي في مؤخرة الصالة، واحد إلى اليسار وواحد إلى اليمين، وواحد في الوسط.

ما يقدم من توجيهات:

تخيل أن الستار يرتفع على قرع طبول حرب، عن خشبة مسرح مضاءة تماماً. تدخل أنت من مؤخرة المسرح من الوسط، ثم تتقدم بخطى ثابتة تجاه الجمهور. قف عند منتصف مقدمة المسرح ولتكن وقفتك راسخة (الساقان منفرجتان، واليدان على الردفين).

انظر إلى الكرسي الأوسط وخاطبه بثقة ووضوح. وكلما تطور الحديث، وتطلب النص تغيير اللهجة، خاطب أحد الكرسيين الآخرين. افعل ذلك مرة أخرى عند حدوث تغيير آخر. وتذكر أن مهمتك هي إثارة اهتمام المتفرجين وحماسهم. تحرك على خشبة المسرح من ناحية إلى أخرى إذا كان ذلك يساعدك على "اجتذاب" أفراد آخرين من المتفرجين.



شكل رقم (٢)

ملاحظات:

1- لو بدأ الممثل بداية زائفة، ونقصد بها عادة استخدامه مبادرة غير كافية، يطلب منه أن يبدأ من جديد. وقد يتطلب الأمر محاولة ثالثة في حالة أو حالتين.

2- لا يجلس أفراد من المتفرجين في الكراسي، إلا عند ما يكون من المؤكد أن وجود أشخاص يعرفهم الممثلون جيداً في تلك المراكز المقصود بها إرشاد الممثلين، لن يخرجهم عن الدور.

تعليقات:

إن توزيع بؤرة انتباه الممثل بواسطة الكراسي الثلاثة يساعده على تنويع العرض. إذ كثيراً ما أدهشني كمخرج، إحجام بعض الفنانين عن مواجهة الجمهور عندما كان الفعل المسرحي يقتضي ذلك. ويستطيع الممثل عن طريق هذا التمرين أن يعالج ميله المكبوت إلى تجنب الجمهور. فالواجب يقتضيه أن يمثل ووجهه للجمهور، لأن هناك شيئا ما أو شخصا ما يقوم بالتمثيل من أجله. كما أن الخطر الناجم عن دوام أداء الممثل ووجهه ناحية الجمهور، مثلما يحدث في "الأوبرا كوميك" (الأوبرات الهزلية)، لا يمكن حدوثه هنا إذا أدى التدريب التالي مركزاً على التمثيل لشريكه على خشبة المسرح. وبهذه المناسبة نقول، إن الرأي القائل بوجوب مواجهة الشخص المتحدث إليه دائما، رأي زائف، إذ أن هناك مناسبات تكون فيها إدارة الرأس جانباً أوقع أثراً من ناحية التأثير الدرامي.

ملاحظة: ينبغي ألا نتناول في هذه المرحلة المشاكل الخاصة المتعلقة بإلقاء الشعر الدرامي، وتمثيل مسرحيات شكسبير، حيث أن هذا قد شجب الغرض الأساسي من هذه التمرينات، وهو إثارة المتفرجين.

أخطاء شائعة:

1- الحزق أو إرغام الصوت على الوصول إلى طبقة أعلى من طبقته العادية.. وهذا يدل على وجوب تجربة هذا التمرين عندما يتوصل الطالب إلى مرحلة متقدمة في مجال التدريب الصوتي. كما تساعد على استئصال هذا الخطأ، تمرينات التحكم في التنفس والترنم بالكلمات الأولى من الفقرة بحيث تكاد تصل إلى أسماع الطلبة.

2- الحركات المهزوزة، وهذه تطلب علاجا طويل الأمد في الحصص الخاصة بالتدريب الحركي.

وتمرينات الاسترخاء، ونظام الحركة تساعد على ضمان أداء حركات سلسلة محددة.

تمرينات إضافية:

تحتاج القطع الخطابية التالية إلى معالجة شاقة تشبه ما تناولناه آنفا:

تمرين رقم (4)

المتحدث: أنصتوا، أنتم يا من هناك! أبطلوا هذا الشخير في مقاعدكم، وقفوا صفق أقداح شايكم. أجل، أنصتوا. إن هناك رجالا يموتون بينما أنتم نائمون ..ونساء ظامئات بينما أنتم تشربون... أنت، وأنت، وأنت، هبوا من سباتكم!

يمكن استخدام هذه الفقرة مع الطالب الأكثر خجلاً ممن لا يستطيع في الواقع تحمل أداء قطعة خطابية أطول. وهي تهدف إلى رفع المتفرجين لدرجة التلقي.

تمرىن رقم (5)

بداية مسرحية "هنري الرابع" القسم الثاني.

الشائعة: افتحوا آذانكم، فمن منكم ذلك الذي يوقف تيار السمع،

حينما تتكلم الشائعة بصوتها الجهوري؟

فمن المشرق الفينان إلى المغرب الوسنان،

اتخذ من الريح حصان بريدي،

ولا زلت أذيع الأحداث التي

تقع على ظهر هذه البسيطة.

وعلى ألسنتي تركب الوشايات التي لا تنتهي،

تلك التي أنطقها بكل لغة،

لتحشو آذان الناس بكاذب الأخبار.

(وليم شكسبير)

إن إلحاح الأخبار التي تبثها الشائعة تتطلب أداء هذه الأبيات بإيقاع سريع. وهذا أمر صعب بالنسبة للمبتدئ الذي يغلب عليه التلعثم، ومن ثم يقضي على لب القطعة، ولذا أقدم إليك هذه النصيحة الثمينة .. إبدأ بإلقاء الأبيات بطء، وعندما تشعر بالثقة بنفسك، إبدأ بجعل إلحاح القطعة تدفعك إلى استجماع طاقتك الدافعة، ولا تضح بالمعنى في سبيل السرعة.

تمرين رقم (6)

المتحدث: ها هي الحرب. اقرعوا الطبول، وانفخوا في النفير. ولتعلم الدنيا كلها أنني أنا، سام نولز، ذاهب إلى المعركة. أيها الملائكة، انفخوا ابواقكم في جميع ما تتصورون الأرض من أركان. ولترتعد قوى الشر، فهي أول أهدافي. يا رجال الحق، هل أنتم على استعداد؟

إذن –صوبوا بنادقكم– أطلقوا النار.

يبدأ المشهد بحركة نشيطة بارعة، البنادق فيه مصوبة إلى المتفرجين، وكأنهم الأعداء، ويجب على الطالب أن ينطلق دون أن يفقد سيطرته على صوته، أو حركاته، أو إيماءاته. وينبغي أن تستخدم الفقرة الأغراض التالية:

1– كتمرين على الاتصال بالمتفرجين بإعطائهم صدمة أولية.

2– كتمرين على السيطرة، بتنويع الحركات بحيث تستوعب الملاحظين الثلاثة الجالسين على القاعد.

3– كتمرين صوتي، بعد أن يكون الطالب قد تعلم رفع طبقة صوته دونما توتر أو صياح أو حزقه

الخلاصة

ينبغي أن يتم الاتصال المباشر بالمتفرجين، بواسطة من يلقي المقدمة أو الراوي في المسرحية. والمهمة ذات الأهداف الثلاثة التي يؤديها من يلقي المقدمة هي:

1- أن يقدم القصة للمتفرجين.

2- أن يضع المستمع في الحالة الذهنية الملائمة.

3- أن يقبل تحدى كونه أول من يواجه الجمهور من الممثلين.

والغرض من التجارب هو جعل المبتدئ أقل وعياً بنفسه، و معاونته على الشعور بالألفة مع جمهوره. وينبغي أن تقوم التجارب والتمرينات معا بتدعيم الحركة، وخلخلة الحركات الرتيبة والانتهاء.

وقد تناولنا بالوصف هنا نمطين من التمرينات: الأول يستدعي معالجة رقيقة. والثاني، وهو نوع عنيف، يتطلب معالجة أكثر صلابة.

الفصل الرابع

التمثيل مع شريك

تواجه كل مخرج أو مدرس دراما بين الحين والآخر مشكلة الطالب الذي لا يستطيع التمثيل مع شريك على خشبة المسرح، أو الذي يكون أداؤه، المسرحي شبيها بسلسلة من الأغاني الفردية **ariae** في الأوبرات وغير متوافق مع ما يؤديه شريكه. وعندما يقف اثنان من هذا النوع، على خشبة المسرح، يبعثان تأثيرا شبيها بذلك الذي تبعثه بعض فقرات معينة في "الأوبرا الهزلية" حيث يطرب الجمهور من أفكار ممثلين يبدو أن كلاهما يصر على إبراز وجهة نظره على حساب وجهة نظر شريكه. والحوار الثنائي المسرحي **duologue** شبيه بلعبة التنس – ينبغي على المرء فيه أن يعطي بقدر ما يأخذ. والممثل الذي تعلم كيف مصغي إلى شريكه دون توتر، وكيف يمثل مستجيبا لعينيه، يكون قد حل تلك المشكلة المتعلقة بإيجاد الصلة بينه وبين غيره من أعضاء الفرقة. وتسمى هذه الخاصية عادة "الإعطاء **giving**" وغالبا ما يفتقدها المبتدئون لأسباب متعددة. وفي مسارح العرض الأسبوعي، حيث لا يستوعب الممثلون أدوارهم جيدا، يكون تردد ذهن الفنان أثناء تحسسه الكلمات المؤلف عائقا له عن توطيد الصلة بينه وبين شريكه، وكذلك بينه وبين الجمهور. والتوتر العضلي يشكل سبباً آخر مألوفاً من أسباب هذا الخطأ بينما تشجع القدرة على الاسترخاء والاستغراق في المسرحية الممثل على "الإعطاء"

ويقدم لنا شكسبير في مسرحياته مادة وفيرة تصور لنا مدى احتياج الممثلين لعملية الأخذ والإعطاء. وهذه الفقرة من مسرحية "ماكبث" مثال رائع لذلك:

ما كبث: يا أغلى من أحب،

الليلة يأتي دنكان إلى هنا.

ليدي ماكبث: ومتى يرحل إذن؟

ماكبث غداً، كما ينتوي.

ليدي ماكبث: أوه، أبدا لن ترى الشمس ذلك الغد.

إن وجهك ملقى ككتاب يستطيع

الناس أن يقرأوا فيه أشياء غريبة.

وفي ضوء ما تعلمه من أن ماكبث لابد أن يكون قد فكر فعلا في اغتيال دنكان، وأن ليدي ماكبث قد قررت تحريضه على ارتكاب هذه الفعلة، يكون من السهل التحقق من أنها قد قرأت حينذاك أفكاره التي لم يبح بها لأحد. والممثلة التي تلقي الأبيات الثلاثة الأخيرة دون أن تتلقى من شريكها هذه الأفكار الصامتة، تفشل حتما في التعبير عما يرمي إليه المؤلف. وكذلك الحال مع الممثل الذي يقوم بدور ماكبث، إن

لم ينقل إلى شريكته ما يدور في خلده حينما يقول لها: "غداً، كما ينتوي"

وكثيرا ما تشكل الكلمات عقبة في طريق الاتصال الكامل كما أنها غالبا ما تناقض معناها السطحي كما سنرى فيما بعد حينما نتناول "الحوار المشحون".

وفي هذه التجربة يمكننا التصرف في الحوار لكي نحرر المبتدئ، من المشاكل الإضافية التي يواجهه بها الكلام:

التجربة الثالثة والغرض منها:

توطيد الصلة مع الشريك على خشبة المسرح.

عدد المشتركين: اثنان (ممثل وممثلة).

الأثاث المطلوب:

1 دولاب صغير في مؤخرة المسرح إلى اليمين.

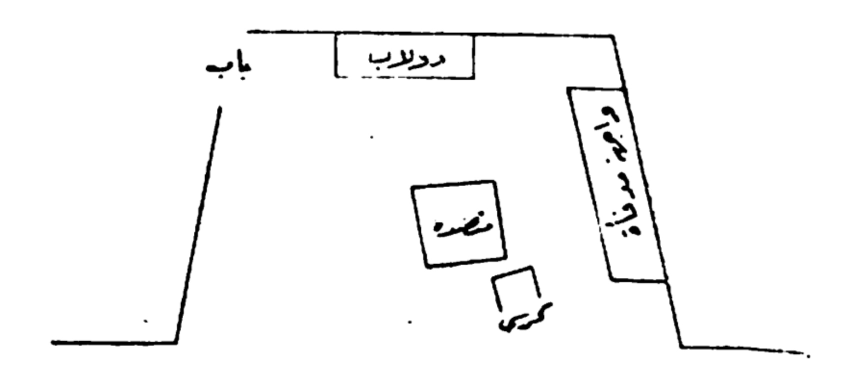
1 منضدة في وسط خشبة المسرح جهة اليسار.

1 كرسي من داخل المنضدة إلى اليسار.

واجهة مدفأة إلى اليسار.

باب في أقصى المسرح ناحية اليمين.

الشخوص: الزوج، والزوجة.



شكل رقم (٢) رسم تخطيطي للأثاث

توجيهات إلى (أ) "الزوج":

لقد تشاجرت صباح اليوم مع زوجتك التي اعتكفت في هذه الحجرة، حيث تجلس على الكرسي القريب من المنضدة إلى الداخل، وهي تقرا كتابا. وأنت تريد الآن أن "تسوي الموضوع" وتعتذر عن كل تلك الكلمات الخشنة التي تفوهت بها. ادخل الغرفة من الباب الذي في أقصى اليمين، ثم صب لنفسك كأسا ولها كأسا أخرى دون أن تتكلم. حاول جذب انتباهها وإقامة صلة طيبة معها. والأدوات المسرحية المتخيلة على المسرح، هي: زجاجات وكؤوس في الدولاب الصغير في أقصى الين. وتستطيع إذا شئت، أن تلجا الملاذ اخير وهو استعمال قل وورقة، وكلما فشلت محاولة، حاول أن تفكر في محاولة أخرى، وإذا لزم الأمر تجول في الغرفة أثناء هذا التفكير.

توجيهات إلى (ب) "الزوجة":

إفعلي كل ما بوسعك لصد مفاتحاته حتى يعطيك الأستاذ إشارة "الاستجابة" وذلك كي ينتهي المشهد بتصالحكما.

ملاحظات:

1- يتم تبادل الأدوار بعد العرض الأول، ويصبح الدور على الزوجة في محاولة استرضاء زوجها.

2- بالنسبة للطلبة الأصغر سناً (١١ أو ١٢ عاماً مثلاً)، يعتبر الشخصان المشتركان، صديقين في مدرسة وقد تشاجرا. وفي هذه الحالة تستخدم أدوات مسرحية مغايرة .. مثل: لعب وحلوى. الخ.

تعليقات:

لقد تمت تجربة هذا التمرين مع طلبة تتباين أعمارهم، ونجح كتمرين عملي في جميع الحالات، طالما كان الطلبة كالآتي:

1. مستغرقين في العمليات المسرحية، لا يشغلهم عنها شاغل.
2. مضطرين تبعا لطبيعة العقدة المسرحية وحدها، إلى محاولة إقامة أو مقاومة الصلة مع بعضهم البعض، وهكذا كان كل ممثل، حتى السلبي نفسه، يمثل فعلا بالاشتراك مع زميله على خشبة المسرح. وفي إلى وصف مثالين لعرضين مسرحيين متخيلين:

1- الزوج الناعم الذي أحضر وسادة وضعها خلف ظهر زوجته، وبعدئذ وقف يتطلع من فوق كتفيها، إلى أن أشاحت بوجها عنه. فتوقف قليلا عندئذ، ثم عبر الهجرة إلى واجهة المدفأة، وأشمل لفافتين ثم عاد إليها ثانية ووضع إحداهما في فمها. ولكن حتى تلك اللفتة المؤثرة الدالة على ولاء الزوج لزوجته، تتلقاها الزوجة العنيدة دون مبالاة. ولا تنهار مقاومتها إلا عندما يذهب إلى الباب، ويقف ليلقي نظرة أخيرة مكتئبة على زوجته، وقد بدا على وجهه تعبير تلميذ مذنب، فهنا تبتسم الزوجة فجأة، ثم تهرع إليه وسط تصفيق من يراقبون المشهد. وفي هذه الحالة، لم يتطلب الموقف إشارتي بالتصالح.

2- التلميذ الذي في سن الثانية عشرة، والذي استعاد صداقة زميله عندما قدم إليه لعبته المفضلة، وهي نموذج لطائرة. كان تمثيله الصامت ممتازاً، وجلس الصبي الآخر مذهولا يرقب الطائرة الوهمية وهي تطير حول الغرفة. وعند ما تحقق أن هذه اللعبة سوف تكون ملكه هو، تغلبت دهشته وفرحته على كل المقاومة التي كانت قمينة بأن تعوق توطيد صداقتهما.

أخطاء شائعة:

1- الاستعجال في أثناء العرض المسرحي. وعند حدوث هذا، كنت أصدر تعليماتي بالتوقف عن المضي في كل محاولة غير ناجحة، وذلك بإعطاء مهلة يسأل المتصالح خلالها نفسه هذا السؤال: ماذا علي أن أفعل بعد ذلك؟، وكان عليه حينئذ أن يجد الإجابة في ذهنه قبل ترجمتها إلى فعل. وكان من أثر هذا إبطاء حركة العرض المسرحي، وجعله أكثر إقناعاً.

2- توقع "المقاوم" محاولات الشخص الآخر قبل أن تبدأ المفاتحة. وقد تم تصحيح هذا الخطأ بسرعة عندما أشرت إليه.

***

تمرينات إضافية:

التمرين الأول - مشهد فراق:

"أ" (رجل) و"ب" (امرأة) يتلاقيان لآخر مرة. وهي تنظر في وجهه، فترى فيه تصميمه على عدم رؤيتها مرة أخرى.

ب: هذا هو الوداع إذن.

أ: أخشى أن يكون ذلك.

وتحاول هي أن تمد يدها إليه ولكنه يستدير مبتعدة. وهنا تسقط يدها. وتمضي فترة صمت بينما هي تنظر إلى ظهره المتصلب في إصرار. ثم تجري مبتعدة وهي تبذل مجهودا كبيرة لحبس دموعها. والواجب هنا أن تقوم المرأة بالذات بخلق صلة عاطفية، في حين يقاوم الرجل ذلك، ثم لا تخرج هي من على خشبة المسرح، إلا بعد أن تتحقق نهائياً من فشلها.

يتبادل الممثلان مكانيهما، ويصير الدور على المرأة لتصمم هي على الفراق.

التمرين الثاني:

يواجه كل من "أ" و"ب" الآخر. وسيحاول "أ" أن يوصل المعاني التالية إلى "ب" دون استخدام الكلام.

إني أحبك.

إني أكرهك.

لما فعلت تلك الفعلة؟

إني أرثى لك.

أشاركك نفس العواطف.

لست أدري ماذا أقول.

هناك خطأ ما ..

وتحاول "ب" بعد ذلك أن تحرز ما حاول را، إيصاله إليها. والغلطة المعتادة هنا هي أن يحدق كل من الطالبين في عيني الآخر، ويحاول جاهدا إيصال المعاني، ثم لا تكون النتيجة سوى التقلص العضلي الشديد والتهجم المتناهي. ولذا ينبغي على الممثل أن يهيئ نفسه بالتفكير

فيما يحاول قوله، ومن الممكن إتمام هذا بسهولة عن طريق ربط الكلام بموقف خاص. فمثلاً، الظروف التي ترتب عليها قول "أ" إني أكرهك. قد يكون سبب قولها أذى لحق بأسرته أو اتهاماً ملفقاً أو خيانة أمانة.

***

التمرين الرابع:

من مسرحية "ألسيستيس **Alcestis**" ليوربيدز،. والنص الإنجليزي عن ترجمة "جيلبرت مرى **G. Murray**". لقد ضحت ألسيستيس بنفسها في سبيل زوجها أدميتوس، وذلك بأن أخذت مكانه حينما حلت ساعة موته. إلا أن هرقل ينقذها، وهو هنا يوشك أن يكشف لأدميتوس أن المرأة الغريبة المحجبة ليست في الحقيقة سوى زوجته:

يحضر هرقل المرأة قرب أدميتوس الذي يشيح بوجهه بعيداً عنها، فتمد إليه ذراعيها.

أدميتوس لن ألمسها. دعها تدخل.

هرقل.

وأنا لا ائتمن عليها أحداً غيرك، ترعاها بيديك و بعهدك ..

(يضع يده على كتف أدميتوس)

أدميتوس (في يأس)   مولاي، تلك قسوة ... هذا ضلال ..

هرقل.

امدد يدك، والمس هذه الوافدة من أرض بعيدة.

أدميتوس (وهو يمد يده دون أن ينظر إلى الواقفة)

ها أنا ذا أفعل، وكأنني برسيوس عندما لمس الجورجون.

هرقل.

هل لمستها؟

أدميتوس (يلمس يدها أخيراً) لمستها؟ ... أجل.

هرقل.

(وإحدى يديه على كتف كل منهما)

إذن قرب منها، ثم خبرني إذا لم تكن قد وجدت في هرقل

ابن الإله ضيفا يحمل النعم (يرفع حجابها)

انظر إلى وجهها،

انظر، هل تشبه ...؟

(ينظر أدميتوس، ثم يقف مذهولاً)

اذهب، وانس في غمرة السعادة أحزانك.

أدميتوس

آه، أيتها الآلهة. ما معنى هذا؟

أعجوبة تفوق الأحلام. وهذا الوجه... إنها هي،

زوجتي، زوجتي تماما. أم أن الإله يسخر مني

ويحجب بصيرتي بشيء من وهم مجنون؟

هرقل.

كلا...كلا بل تلك زوجتك أمام عينيك.

وعمل الممثل الذي يقوم هنا بدور هرقل، هو أن يوصل لأدميتوس

ما يشك فيه بعض، وذلك أن السيدة الغريبة هي زوجته. إن لحظة تكشف السر -عند رفع الحجاب- هي قمة المشهد، وتتميز بعدم قدرة أدميتوس على الكلام أمام المعجزة التي وقعت، وينبغي على ألسيستيس أن تفيض عاطفة ومحبة تجاه أدميتوس، ويتجلى هذا أيضاً في مدها ذراعيها نحوه.

الخلاصة

1- لابد من حدوث عملية "الإعطاء" و"الأخذ" إذا كان التمثيل يدور بين اثنين على خشبة المسرح.

2- والمقصود بعملية "الإعطاء" نقل أفكار الممثل وأحاسيسه الخاصة إلى شريكه في التمثيل. وهذا يساعد على توطيد الصلة به، كما يمنع ترديد سطور النص بشكل آلي.

3- لابد من اكتشاف المعاني الكامنة خلف كليات النص، وإيصال هذه المعاني إلى الشريك والمتفرجين.

4- وهذا مما يساعد على توجيه التمثيل إلى الشريك، حتى إذا لم يكن المرء ناظراً إليه.

5- المقصود بعملية "الأخذ": الإنصات إلى الشريك، واستقبال أفكاره وأحاسيسه.

6- يمكن أن يستخدم المشهد الذي بين ماكبث وزوجته كتمرين قيم على عملية الإعطاء والأخذ. وهذا المشهد يستوجب بث واستقبال أفكار لا ينطق بها في الحوار.

7- التمثيل الانعزالي أو الأناني يعوق الاتصال بالممثلين الآخرين على خشبة المسرح.

8- الهدف من التجربة الثالثة (مشهد المصالحة)، والتمرينات الملحقة بها، مساعدة الممثل على تجنب التمثيل الانعزالي.

الفصل الخامس

الحس والانفعال

استعمال الحواس:

لقد لاحظنا من قبل أن التخيل يعتبر جزءا أساسية من عدة الممثل فكيف يستطيع أن ينميه ليزيد تمثيله خصوبة ؟ إن أحد المصادر الخصبة التي تحقق هذا المثل، تدريبه على استعمال حواسه الخمس: النظر والسمع والمس والذوق والشم. وسوف تكون خبراته الشخصية التي استخدم فيها أي من هذه الحواس، معينة له أثناء استذكاره لدوره وأهم ما يفي بهذا الغرض من حواس، حاستا النظر والسمع وهما حاستان يتباين استعمال الناس لها في حياتهم اليومية. فبعضهم يستجيب بصورة أشد الأشياء المرئية، بينما يستجيب البعض الآخر بصورة أقوى الأصوات المسموعة ويقسم علماء النفس الناس إلى نمطين: نمط له ميزة التصور البصري، ونمط له ميزة التصور السمعي.

ويقول ستانسلافسكي في كتابه (إعداد الممثل، إن الممثلين كسائر الفنانين الآخرين يتمتعون بنفس القدرة على استرجاع الصور البصرية والسمعية. ويميل من ينتمي من الممثلين إلى نمط الذاكر البصرية، إلى رؤية ما هو مطلوب منه فحينذاك تستجيب انفعالاته بسهولة. بينما هناك آخرون يفضلون كثيرة الاستماع إلى وقع صوت أو جرس كلمات الشخص الذي سيمثلونه، وهؤلاء يأتي لديهم الدافع الأول للإحساس من ذاكرتهم السمعية.

والحواس الأخرى رغم أنها كثيراً ما تعد أقل أهمية من حاستي النظر والسمع، إلا أن لها نصيبها الذي تؤديه في خلق أدوار معينة. فعند تصوير رجل أعمى، تصبح لحاسة اللمس أهميتها، وذلك كما في مسرحية "النموذج **The Poragon**" التي كتبها "رولان وميشيل بيرتوى" حيث يلعب الأب الأعمى دوراً كبيراً في تطوير المسرحية وإيصالها إلى نهايتها المأسوية. كذلك تلعب حاسة الشم دورة حيوية في شقة "هستركولير" الممتلئة بالغاز في الفصل الأول من مسرحية "البحر الأزرق العميق"، ثم من ذلك الذي يستطيع أن يمثل دور "فولستاف" دون استخدام حاسة الذوق التي لا تني تتلظ مشتهية قدرة من النبيذ الأبيض!

التذكر الانفعالي:

التذكر الانفعالي اصطلاح نطلقه على عملية استرجاع الانفعالات التي مارسناها في الماضي. فالتفاصيل التي تلازم حادثة ما –كحادثة تراق فيها دماء أو تهشم سيارة أو يصاب رجل ما– قد تحدث فينا صدمة انفعالية يمكن استرجاعها بسهولة عند وصف تفاصيل تشابه تفاصيلها في مسرحية ما. وبعد فترة قصيرة تتم تنقية هذه التفاصيل خلال عقل الفنان الذي ينتقي منها ما يسمه استرجاعه أثناء العرض المسرحي. وجميع الفنانين والشعراء، والمصورين والموسيقيين ينتفعون من هذه العملية. وقد تكلم "ورد ذورث" عن "الانفعال الذي يستعيد الإنسان تجميعه في فترات السكينة" كما أنه يفترض أن الزمن مرشح خبراتنا الانفعالية.

ويتيح كتاب المسرح لشخوصهم المسرحية فرصا وافية للتحدث عن الماضي، "فالبناء العظيم" عند "إبسن" يتحدث إلى "هيلد" عن سلسلة الأحداث المأسوية التي أدت إلى فقده أطفاله. وكذلك يوجد وصف مشابه لهذا في ربيكا، التي كتها "دافن دى موربيه" على لسان "ماكس دي وينتر" عن الظروف التي أدت إلى قتل زوجته الأولى. وفي مسرحية "البحر الأزرق العميق" تحكى "هستر كولير" لزوجها كيف وقعت في حب فريدى، وأثناء ذلك. تسترجع حياة الماضي معه. كما يعتبر حديث "عطيل" الموجه إلى مجلس الشيوخ مثلاً آخر لذلك. وهناك أمثلة أخرى عديدة.

لقد حاولت في التجربة الرابعة التالية مساعدة الممثل على استخدام ذاكرته الانفعالية أثناء تمثيل مشهد بسيط. ولقد أجريت هذه التجربة مع طلبة تتراوح أعمارهم بين اثني عشر عاما وبين سن الرشد. والتجربة اختبار القدرة الممثل التخيلية على إعادة خلق الماضي، كما أنها جديرة بمساعدته على نقل تجربته للمتفرجين.

التجربة الرابعة:

الغرض منها: التدريب على استخدام التذكر الانفعالي.

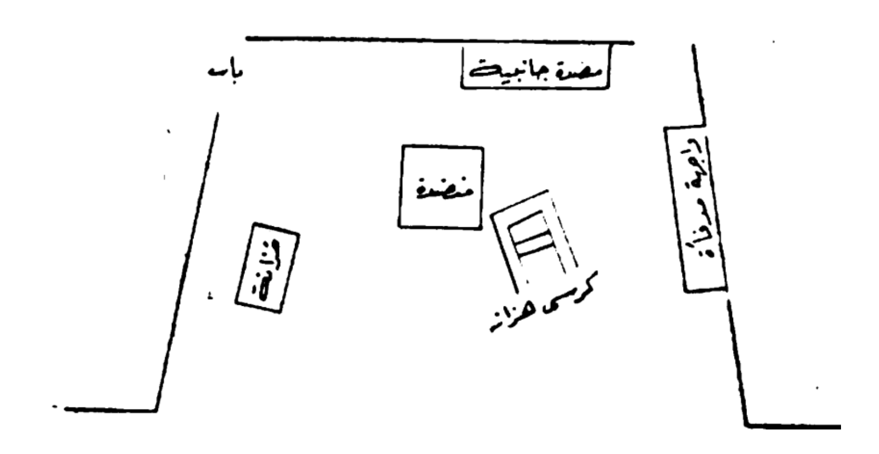
عدد المشتركين: مثل واحد.

الاثاث المطلوب: **1** منضدة.

1 مكتب.

1 كرسي هزاز – أو ما يقوم مقامه

1 خزانة ملابس.



شكل (4) مخطط الأثاث

توجيهات تعطى مقدماً:

عليك أن تدخل حجرة كنت قد قضيت فيها أعواما عديدة سعيدة (أو غير سعيدة) من زمن مضى. بالغرفة كثير من الأشياء (الوهمية) لتذكرك بتلك السنين. فيجند على واجهة المدفأة (إلى اليسار) غليون عتيق تفوح منه رائحة التبغ وبالقرب منه صورة فتوغرافية. في منتصف الغرفة منضدة متهالكة إلى يسارها كرسي هزاز قديم. وعلى منضدة جانبية (إلى أقصى اليسار) يستطيع المرء أن يرى محارة بحرية وكتاب (قد يكون الكتاب المقدس)، لعل شخصا تعرفه كان يقرأه في تلك الفترة. توجد خزانة ملابس (وسط اليمين) مليئة بنفس الملابس التي كنت ترتديها أثناء قيامك بلعبة الأحاجي. لاحظ تلك الأشياء واحدا بعد الآخر، والمسها ثم رتبها حيث تتذكر أنه كان مكانها في الماضي. ليس من المهم أن تتذكر مكان كل تلك الأشياء، بل ضع في الخيال أكبر عدد ممكن منها في أنحاء الغرفة بحسب ما يتراءى لك. وابتدع بعض أشياء من عندك إذا كان ذلك ضرورياً.

التوجيهات التي تقدم أثناء التجربة: وهي اقتراحات هامسة تتعلق. بالحركة التالية، كلما بدا التردد على الطالب. وتبلغ هذه التوجيهات بطريقة تتفق مع الجو العام الذي يتطلبه المشهد.

تعليقات:

نجحت هذه التجربة نجاحاً بالغاً مع الطلبة من جميع الأعمار. ولقد وجدت أنها من أسهل الطرق لتحقيق استغراق الممثل استغراقاً تاماً في عمله المسرحي. ونادراً ما تعرض الممثلين للمبالغة في التمثيل، ولا يتطلب الأمر أحيانا أكثر من مجرد تعديلات بسيطة متعلقة بالحرفية الخارجية، ليتم نقل ردود الفعل التي تحدث للممثل إلى المتفرجين.

ومن الممتع أن نقارن بين بعض العروض المسرحية التي أجريت. وسوف أصف أربعة من هذه العروض أداها طلبتي السابقون كأمثلة على العمل التخيلي.

1- صبي في الثانية عشرة انتابته دهشة انقلبت إلى بهجة عندما عثر على لعبته المفضلة، وهي سيارة مصغرة راح يملأ زنبركها ويطلقها على الأرضية.

2- صبية في الثالثة عشرة كرهت الغرفة. فقد ذكرتها صورة فوتوغرافية بشخص ما كان واضحاً أنها تكرهه. وكان كل شيء تراه أو تلمسه، كأنما يعيد إلى ذاكرة الطفلة حادثة تعسة في حياتها السالفة.

3- فتاة في سن السابعة عشرة دخلت الحجرة وكأنها طفل شديد فتوقفت في دهشة. وكانت لا تكاد تجرؤ على لمس الأشياء. لقد كان استرجاع ماضيها السعيد أمراً مؤلماً بالنسبة لحاضرها التعس. وكان هذا العرض من أكثر العروض المسرحية تأثيراً.

4- امرأة في الأربعين استجمعت قواها لتطلع حواليها. ثم لمست الغليون وكأنه كنز ثمين. وبعدئذ انهارت على الكرسي في يأس، وتركت هدهدة كرسيها الهزاز تهدئ أعصابها. وفي هذه الحالة ضمنت لنا الممثلة بمقدرتها الفنية توقيتا جيداً جعل العرض المسرحي على درجة كبيرة من الغني والخصوبة.

أخطاء شائعة:

1-إخفاء الممثل لردود الفعل التي تظهر على وجهه عن المتفرجين، وذلك بمواجهته المستمرة لأعلا خشبة المسرح. وما كنت أصحح هذا الخطأ في الحالات التي كنت أحس فيها بأن الوعي الزائد بألوان الدقة والإحكام الفنية قد تحول بين الممثل وبين الذوبان في المشهد.

وعندما يتحقق الأستاذ أن الممثل قد بلغ مرحلة أكثر تقدما، فعليه أن يبين له كيف يستدير ناحية المتفرجين بشكل منتظم، إذ أن هذا يقوى أثر الفعل في نفوس المشاهدين.

2- التفاتات الرأس الزائدة عن الحد: وهذا خطأ شائع آخر يقع فيه المبتدئون الذين تنتقص اهتزازات رؤوسهم من صدق عرضهم المسرحي. ومن الممكن علاج هذا الخطأ، بإبطاء سرعة الأداء العامة، وإطالة الفترات الزمنية الواقعة بين عمليات التعرف على الأشياء الفردية الخاصة.

3- العجلة أثناء تأدية العمل المسرحي: ويرجع هذا إلى عصبية الممثل، بالإضافة إلى رغبته في التخلص من هذا العمل بسرعة. وفي هذا المجال تأتى توجيهات المدرس بالإبطاء في سرعة الأداء المشفوعة بالنصيحة الأصيلة أثناء العرض، بالأثر المطلوب في زيادة الإقناع.

تمرينات إضافية:

أ- استعمال الحواس الخمس:

1. **البصر:** دقق النظر في الأفق بحثاً عن الطائرة التي صارت الآن بعيدة عن مجال الرؤية، والتي تحمل شخص تعرفه (زوج أو زوجة أو أم أو أب).

   ابحث عن حافظة النقود التي تركتها في مكان ما بالحجرة.

   افحص الخط المكتوب به مستند تعتقد أنه مزور.

2. **السمع:** حاول أن تميز بين وقع أقدام أشخاص مختلفين تعرفهم ارتجل محادثة تليفونية مع شخص وهمي وحاول أن تسمع اجاباته. أنصت إلى صوت؛ (أ) صرخة (ب) بكاء طفل (ج) جرس الباب (د) بوق سيارة (هـ) نباح كلب. حاول إدخال تلك الأصوات في مشاهد تكونها بنفسك

3. **اللمس:** تخيل أنك أعمى. تجول في الغرفة وكأنك تعرف مكان كل شيء فيها.

   اجلس في كرسيك المفضل، دخن سيجارة أو غليونا.

4. **الذوق:** اشرب كوباً وهمياً من الشاي أو زجاجة جعة أو كوباً من الماء.

تخيل أنك في شدة الجوع، ثم مثل تمثيلا صامتا عملية أكل الوجبة بعد الفراغ من إعدادها.

5. **الشم:** تخيل أنك تستطيع شم رائحة: (أ) شيء يحترق (ب) غاز الفحم (ح) طبقا شهياً (د) عطراً رخيصاً (هـ) هواء البحر

ويتحتم عند إجراء هذه التدريبات أن يراجع الأستاذ صحة العرض المسرحي، وأن يبين كل مبالغة في التمثيل في حينها.

التذكر الانفعالي

التمرين الأول

صف بأسلوبك الخاص أي حادثة تكون قد تركت في نفسك أثراً عميقاً، وليتصرف باقي طلبة الفصل وكأنهم متفرجون.

لا تشغل بالك في هذا التمرين بطلاقة الحديث، ولا تخش التأني عندما يكون لازماً.

التمرين الثاني:

المنظر الأول من الفصل الثاني في مسرحية "جون أوزبورن" "انظر إلى الماضي في غضب"

أليسون تقص على صديقتها هيلينا كيف كان لقاؤها الأول مع جيمى بورتر.

أليسون: "التقيت به في إحدى الحفلات. أذكر هذا بوضوح تام. كنت في الحادية والعشرين تقريبا، ولقد بدا على جميع الرجال هناك أنهم لا يثقون به، أما النساء فقد صح عزمهن جميعاً على إظهار احتقارهن لهذا المخلوق الأميل إلى الشذوذ. ولكن ما من أحد كان يبدو واثقة من الطريقة التي يفعل بها هذا. كان قد أتى إلى الحفل على دراجة كما أخبرني هو بذلك.

وكان الزيت يغطى سترة عشاءه كلما. كان اليوم بديعة رائعا فأمضاه تحت أشعة الشمس. وكان كل ما فيه يبدو كأنه يحترق .. وجهه، ذوائب شعره التي كانت تتألق ويخيل إليك أنها ستقفز مبتعدة عن راسه. كانت عيناه في غاية الزرقة وتفيضان نور الشمس. ولقد كان يبدو صغيرا غضا رغم الخطوط المحدودة التي احاطت بفمه. وعرفت انني كنت أحمل نفسي ما لا طاقة لي به على الإطلاق، ولكن لم يكن أمامي ثمة بمجال للاختيار.

قارن هذه الفقرة بحديث "هستر كولير" في الفصل الثاني من مسرحية "البحر الأزرق العميق" ذلك الحديث الذي تقص فيه حكاية أول لقاء لها مع "فريدى" إنه يبدأ بهذه الجملة:

"جلست أنا وفريدي في الشرفة سوياً مدة لا تقل عن ساعة ..." والذي ينتهي هكذا: "وعرفت حينذاك، وفي تلك اللحظة القصيرة ونحن نضحك سوياً متلاصقين، أنه لا يوجد أمامي أي أصل على الإطلاق".

التمرين الثالث

من مسرحية "أنطوني وكليوباترا".

(وصف إينوباربوس للمرة الأولى التي رأى فيها كليوباترا)

إينوباربوس: كانت السفينة التي تجلس فيها، وكأنها عرش متألق،

تتوهج فوق صفحة الماء: مؤخرتها من ذهب مطروق،

وأشرعتها بنفسجية: وقد بلغ من شذى عطرها

أن جعلت الريح ملتاعة بتباريح الحب

ومجاذيفها من الفضة،

وقد اتسقت ضرباتها مع أنغام النايات،

فجعلت الماء الذي تضر به يسرع في اقتفاء أثرها،

وكأنه متيم بتلك الضربات. أما شخصها هي،

فهذا ما يعجز عنه كل وصف، لقد كانت ترقد في مقصورتها،

مرتدية ثيابا نسجت خيوطها من ذهب،

وقد فاق جمالها جمال فينوس،

ذلك الجمال الذي صنعه الخيال ففاق به صنع الطبيعة.

ومختصر القول، إنه لا بد أن يكون أول انطباع تركته كليوباترا في نفسه، انطباعاً لا يزال حياً في ذاكرته.

التمرين الرابع:

من الفصل الثاني في مسرحية أنطون تشيكوف "الخال فانيا".

في المناجاة التالية يشرح فوينتسكي (الخال فانيا) السبب الذي من أجله تجاوزته الحياة و خلفته وراءها.

فوينتسكي: "أوه، لشد ما خدعت! لقد كنت أعبد البروفسور، وهو هذه الجرة العتيقة التي تمكن منها داء النقرس، وعاينت عبودية الثور من أجله. وكنت أنا وسونيا نعتصر من المزرعة آخر قطرة مسكنة. ومثلما يفعل الكولاك النهمون، تاجرنا في زيت الذرة والبقول والجبن. وقاسينا نقص الطعام لكي نجمع دريهماتنا إلى بعضها، ثم نرسلها له آلافا من الروبلات. كنت معجباً به وبتعاليمه، وما كنت أحيا وأحرص على الحياة إلا من أجله. وكان كل ما يكتبه أو يتفوه به يبدو لي وكأن به مسحة من العبقرية .... أما الآن، يا إلهي! أما الآن فقد تقاعد. الآن أصبح باستطاعة المرء أن يرى حصاد حياته كلها. وعندما يرحل فلن تخلد ولو صفحة واحدة ما كتب. لقد أصبح مجهولاً تماماً –أصبح نكرة، فقاعة صابون. وأنا الذي خدعت– وإني لأرى هذا الآن أنا الذي خدعتني غباوتي".

إن هذا الحديث الذي يستوحيه قائله من يأس نفسه التي تفيض أسي وحسرة، يبرهن على قيمته البالغة كتمرين من تمارين التنكر الانفعالي.

وها هي بدايات مقتطفات أخرى من مسرحيات حديثة:

لورا: إن حبك قاس علي ... ولا أدري ماذا أفعل.

(مسرحية "حياة جامدة" لنويل كوارد)

ماكس: كنت أكرهها ... وعندما قتلتها كانت الابتسامة لا تزال مرتسمة على شفتيها.

(مسرحية. ربيكا، – الفصل الثالث، لدافن دي موربيه)

بيسي: رالفي، لقد ظللت طيلة حياتي أبذل كل جهدي في الشغل، حتى لا أعامل وكأنني قمامة ... تكلم من الآن حتى السنة القادمة – ولكن هذه هي الحياة في أمريكا.

(مسرحية "استيقظ وغن" لكليفورد أوديتس)

الخلاصة

1- الحواس الخمس (البصر والسمع والمس والذوق والشم) تساعد على إخصاب خيال الممثل.

2- الحاستان الأكثر أهمية هما البصر والسمع. ويتمتع بعض الممثلين بذاكرة بصرية أقوى، بينما يتمتع البعض الآخر بذاكرة سمعية أقوى.

3- غالباً ما يكون للحواس الأخرى دور هام ،مثل حاسة الشم في الفصل الأول من مسرحية "البحر الأزرق العميق" – يقصد بالتذكر الانفعالي، استرجاع أحاسيس وانفعالات تحت ممارستها في الماضي. و تساعدنا حواسنا على إتمام ذاك بصدق .. والممثل ينتقي تفصيلات معينة من مخزن خبراته وتجاربه الانفعالية، ثم يعيد إنتاج هذه التفصيلات أثناء العرض المسرحي.

4- هناك مسرحيات كثيرة تحتوى فقرات فيها استرجاع لما مارسته الشخصيات من انفعالات في الماضي. وقد سقنا هنا عديدة من الأمثلة التي تبين ذلك، وتمدنا هذه الأمثلة بتمرينات عملية تفيد في استعمال التذكر الانفعالي.

الفصل السادس

مشاهد المشاجرات

يمكن أن تكون المشاجرات المسرحية مصدر حيرة كل من الممثل والمتفرجين، إذا لم تعالج بحذق وخبرة. ولا زلت أحتفظ بذكريات مؤلمة لإحدى البروفات التي أديتها في أحد مسارح العرض الأسبوعي، وذلك عندما أصدر إلي المخرج تعليماته بأن أرفع صوتي لأعلى درجة بحيث أغطي على صوت الممثل الآخر أثناء مشهد مشاجرة مسرحية كانت تستمر بضع دقائق، وكانت فكرته أنه كلما ارتفع صياحنا كان المشهد أكثر تأثيراً. وكانت نتيجة التجربة صوتاً مجهداً مبحوحاً، وممثلين. تعيسين، ثم جمهوراً مستاءً –كما تبينت فيما بعد.

الذروات الصغرى والكبرى:

ينبغي أن تدرس مشاهد المشاجرات الحادة وتجرى لها البروفات اللازمة، لكي تبرز الذروات الصغرى التي لا يخلو منها المشهد عادة. وعلى المخرج والممثل أن يتلمسا هذه الذروات خلال النص وأن يستعملاها للوصول إلى الذروة الرئيسية في المشاجرة الدائرة. ويجب أن يتذكرا أن كل توتر يتلوه استرخاء، إذ أن كلاً من الممثلين والمتفرجين يحتاجون إلى لحظة يلتقطون فيها أنفاسهم قبل أن تبدأ الحلقة التالية من التوتر الدرامي في التكوين. ونعود فنقول إن الكاتب المسرحي القدير يساعد الممثل في إدراك هذا الهدف. ويعتبر مشهد الخيمة بين "كاشيوس" و"بروتس" في مسرحية "يوليوس قيصر" (المنظر الثالث من الفصل الرابع) مثالاً فريداً للتمهيد إلى نشوء ذروة كبرى خلال عدد كبير من المنحنيات الثانوية في الفعل المسرحي، والتي تتلوها فترة من الهبوط إلى جو أكثر لطفاً ورقة. وكذلك الفصل الثاني من مسرحية نويل كوارد "حيوات خاصة" الذي يكاد يكون في مجموعة مشاجرة مستمرة، وهو فصل جدير بالدراسة بوصفه سلسلة من المساجلات التي تؤدي إلى ذروات. ولعل من أحسن مشاهد المشاجرة التي ظهرت في السنوات الأخيرة، ذلك المشهد الوارد في مسرحية كليفورد أوديتس "رحلة شتاء" حيث يقذف مخرج مسرحي ذاهل بالإهانات في وجه زوجة منزعجه لممثل سممته الخمر، وهو المشهد الذي ينتهي بالنتيجة المحتومة – وهي صفعة على الوجه.

وضع الممثل تجاه شريكه:

يعتبر توطيد الصلة بين الممثل وزميله في مشاهد المشاجرة أهم منه في سائر الحوارات الثنائية الأخرى. وواجب الممثل أن يتعلم كيف يسيطر على نفسه سيطرة كافية حتى في قمة المشاجرة، وأن يحاول إيصال ما يفكر فيه إلى زميله، بل وأكثر من هذا ما يحس به. ويشكل الصياح الذي لا سيطرة للممثل عليه عقبة في هذا السبيل، ومن ثم ينبغي التحكم فيه. وغالباً ما تكون تلك المشاهد أثناء المراحل الأولى من البروفة مشاهد مهوشة ومبالغاً في تمثيلها. وتلك هي الفترة التي يكون فيها عمل المخرج هو تنسيق العرض المسرحي بكامله وتحديد القسط الذي يجب أن يضطلع به كل من المشتركين في المشهد بوصفه كلا لا يتجزأ. وعند ما يزيد عدد المشتركين عن اثنين، يزداد عمل المخرج صعوبة وتتضاعف أهميته.

ويجب على المخرج أن يطالب الممثل عندما يساعده في تلك المشاهد، بأن يلتمس لنفسه سبية محددة يدفعه إلى التكلم مع غريمه بتلك الطريقة التي يكلمه ها. وبوسعه أن يتوصل إلى ذلك بأن يقول لنفسه: "أريد أن أجعله يتحقق من كذا ..." أو "أريد أن أعاقبه من أجل كذا ..." ويمكن لأمثال بدايات الجمل هذه، لو استمرت متفقة مع الموقف العام في المسرحية، أن تساعد الممثل على تحديد المعنى الصحيح، وتأكيد الكلمات المنطوقة وإعطائها سرعتها المناسبة. والأهم من ذلك، مساعدته على تحديد وضعه الصحيح تجاه الشخص الذي يخاطبه.

ولقد أجريت التجربة الخامسة لإيجاد طريقة لتعويد الطلبة على الإيقاع العام لمشهد مشاجرة يشترك فيه شخصان. ولم أقصد من هذه التجربة أن تكون طريقة من طرق الكليشيهات تصلح للاستخدام في كل المشاهد التي من ذاك النوع. وإنما وجدت فيها طريقة ناجعة للتغلب على هذا النمط من أنماط التناول غير الفني، وهو النمط الذي يوجه فيه المخرج الممثل بقوله: "ارفع صوتك، أعلى. أعلى".

التجربة الخامسة:

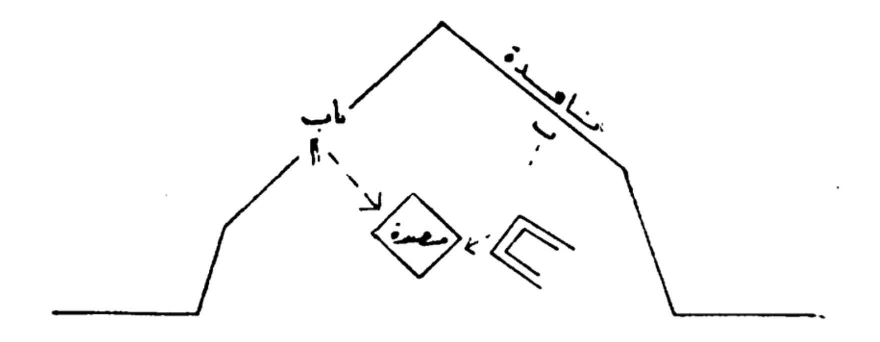
مشهد مشاجرة

الغرض منها: اكتشاف طريقة مناسبة لتمثيل مشهد مشاجرة.

عدد المشتركين: طالبان.

الموقف: تهمة سرقة.

الأثاث المطلوب: منضدة و كرسى بمسندين (فوتى).



شكل (5) مخطط الأثاث

التوجيهات المعطاة

يرى (ب) في أقصى خشبة المسرح إلى اليسار بجوار النافذة. يدخل (أ) من الباب اليمين بادي الغضب، وأول ما يقوله هو: "إنك لم تقل لي الحقيقة". يستدير (ب) ويقول: "كيف تجرؤ على هذا الكلام؟" يقترب (أ) من المنضدة من ناحية اليمين مواصلاً شجاره، وهو يبتدر الكلمات.

حينئذ يقترب (ب) من المنضدة آتياً من اليسار. ويتابعان المشاجرة وكل منهما يواجه الآخر عبر المنضدة. ويصل المشهد إلى ذروته حينها يضرب (أ) المنضدة بيديه وهو يصيح: "أنت لص!" وتسود لحظة صمت، بينما ينظر كل منهما للآخر. ثم يستدير (ب) مبتعداً في بطء، ويتوجه إلى الكرسي ذي المسندين ويتهاوى عليه.

ملاحظات:

1- إذا واجهتنا صعوبة ارتجال الكلمات بصوت عال، فسنجد أن مواصلة المشاجرة بصوت هامس لا يقطع في العادة سيال العرض المسرحي. على أنه ينبغي نطق الجمل الإرشادية السالفة بصوت عال.

2- من الممكن تنويع الموقف بواسطة استعمال جمل إرشادية مختلفة، ويجب أن تكون قصيرة قصرة مناسبة حتى لا تكلفنا إلا قدراً ضئيلاً جداً من التذكر.

ينبغي محاولة التنويع في الحركة، ولنتذكر أنه للوصول إلى الهدف من هذا التمرين يجب أن يتتابع المشهد العام على المنوال الآتي:

1- جملة الابتداء.

2- رد فعل هذه الجملة على (ب).

3- حركة اقتراب يقوم بها (أ)

4- حركة اقتراب يقوم بها (ب).

5- عدم حدوث أية حركة عند وجود عائق (المنضدة مثلا) بينهما، مع المضي في شحن الموقف لتكوين الذروة.

6- الذروة – خبطة على المنضدة، أو ضربة، أو كلمة.

7- لحظة صمت – وهذه هي نقطة التوتر.

8- خلخلة التوتر بواسطة إيماءة أو حركة تتم بمزاج نفسي أكثر تماسكاً.

تعليقات:

رغم أن ما قدمناه لا يعدو أن يكون في الواقع إطار المشاجرة فحسب، إلا أن أغلب الطلبة قد اشتركوا في إبراز جوهرها، ثم أتيحت هم بعد ذلك فرص أكبر للمران، وذلك بتكليفهم بتحليل المقتطفات التالية لاكتشاف ما فيها من ذروات. كما قام الطلبة بعد ذلك ببروفات على تلك المشاهد كاملة، أو على أجزاء منها. ويمكن تناولها على أنها تمرينات إضافية.

التمرين الأول:

الفصل الرابع من مسرحية "مهنة مسز وارن" بقلم: جورج برنارد شو.

المشهد الذي يدور بين مسز وارن وابنتها فيفي، والذي يبدأ هكذا:

فيفى "كلا .. إنني ابنة أمي .." والاستمرار فيه إلى نهاية المسرحية.

التمرين الثاني:

الفصل الثالث بين أركادينا وتريبليف، والفصل الثالث بين أركادينا وترجورين.

من مسرحية "النورس" بقلم: آنطون تشيكوف.

التمرين الثالث:

الفصل الرابع بين هيجنز وإيليزا.

من مسرحية "بيجماليون" بقلم: جورج برنارد شو.

***

إذا كان الطلبة من المبتدئين فلا يحسن تدريبهم إلا على أجزاء قصيرة من المشاهد المذكورة. ثم بعد ذلك تجرى بروفات للمشاهد كاملة.

وهذه مختارات أخرى تتسم بنفس الطبيعة:

الفصل الخامس "المنظر الثاني" بين "عطيل وأميليا" من مسرحية "عطيل"

اميليا آه، يا إلهي الرحيم، هناك ارتكبت جريمة حمقاء ...

ثم تستمر حتى ..

أميليا لقد قتل المغربي سيدتي. النجدة .. جريمة قتل .. النجدة ..

المنظر الرابع من الفصل الثالث في مسرحية "هاملت".

هاملت مع الملكة، وبولونوس مختبئ، خلف ستار.

هاملت والآن يا أماه، ما الخبر؟

ثم يستمر حتى نهاية المنظر.

المنظر الأول من الفصل الثالث في مسرحية "دقة بدقة".

بين إيزابيلا وكلوديو.

إيزابيلا: كلوديو، استعد غداً لملاقاة الموت ... (حتى)

كلوديو: أوه، استمعي إلى إيزابيلا.

***

سوف نتبين أن الطالب لا يكاد يلم بفكرة الإعداد للذروة ونقطة التوتر وما يتبعها من تخلخل هذا التوتر، حتى يتبع ذلك حدوث التنوع اللازم في الصوت. وحينما يسير دافع المشهد في مجراه السليم، فإن ذلك يساعد على تحقيق السرعة اللازمة للأداء.

كذلك فإن استخدام الخطوات التمهيدية في الإعداد للمشاجرة تتبعها فترة استرخاء عند هبوط حدة المشاجرة، أمر له نظير هام في تكوين خط الضحك في التمثيل الكوميدي.

الخلاصة

1- ينبغي على الممثل والمخرج أثناء إجراء البروفات المشاهد: المشاجرة، أن يكتشفا أولا سبب المشاجرة وما يسكن فيها من إيقاع.

2- ينبغي اكتشاف الزروات الكبرى والصغرى.

3- يؤدى الفعل المسرحي عادة إلى تكوين ذروته، التي تتبعها وفترة توقف (نقطة التوتر). وبعدئذ ينفرج التوتر غالباً بحركة تؤدي إلى الاسترخاء، ثم يؤدى النص بشكل أهدأ.

4- ربما تتضمن مشاهد المشاجرات المطولة عددا من الذروات الصغرى التي تؤدي إلى ذروة كبرى، وذلك كما في المشهد الذي يدور بين بروتوس وكاشيوس في مسرحية "يوليوس قيصر".

5- الصياح لمدة طويلة خليق بتدمير التأثير المطلوب وإزعاج المتفرجين.

6- يجب على كل ممثل أن يلتمس لنفسه غرضة محددة من دوره في المشاجرة.

7- تعطينا التجربة الخامسة مثالا لمشهد من هذا النوع الذي توصلنا فيه إلى نمط للمشاجرة.

الفصل السابع

خلق المزاج النفسي والجو العام

تقابلنا بين الحين والآخر تلك المشاهد الساحرة التي يسيطر فيها على شخصيات مسرحية ما مزاج نفسي غامر، فياض بالحنين إلى الوطن، أو مزاج غريب خطر، أو مزاج يتسم بالإثارة .. وينجح مثل هذا المزاج في استهواء النظارة والاستحواذ على نفوسهم، ولقد صادفت هذا الوضع في كثير من الأحيان عند تنفي تجارب التذكر الانفعالي ، وخلق هذه الأمزجة النفسية يزداد صعوبة في مشاهد المجاميع، لأنه لو شذ مثل واحد عن نسق الباقين، انقطع الخيط الدرامي وتحطم الإيهام ومسرحيات تشيكوف عامرة بالأمثلة المشاهد تتضح فيها هذه الأمزجة النفسية. ويعتبر الجزء الذي اخترناه من مسرحية والنورس، مثالاً ممتاز لذلك. ومن اللازم في مثل هذه الحالات أن يقوم المخرج بإعطاء التوجيهات الخاصة بالمزاج النفسي السائد في المشهد، لكيلا يضطر الطلبة إلى تهيئة أنفسهم من خلال نغمة صوت المخرج الباردة ذات الأثر الفعال، ولكي يسايروا جو الحنين الموجود في البعض.

ومن الأمثلة الأخرى على تلك الأمزجة، مسرحيات الجريمة والرعب التي تتطلب هي الأخرى عناية شديدة في معالجتها، إذ يجب على ممثليها إشعار الجمهور بذلك الإحساس بالخوف والتوتر الذي يصاحب المجهول وكذلك يجب على جميع المتقاتلين في مشاهد المعارك الحامية الوطيس، أن يشعروا المتفرجين بجو الإثارة، بل أن يصوروا إذا استدعى الأمر ما تأتي به الحروب من مصائر متقلبة، كتصوير حالة البهجة التي تعقب.. اليأس أو العكس، وذلك كما في كثير من مسرحيات شكسبير التاريخية.

***

التجربة السادسة:

الغرض منها: خلق الجو في مشهد من مشاهد المزاج النفسي.

عدد المشتركين: ثلاث نساء، وخمسة رجال.

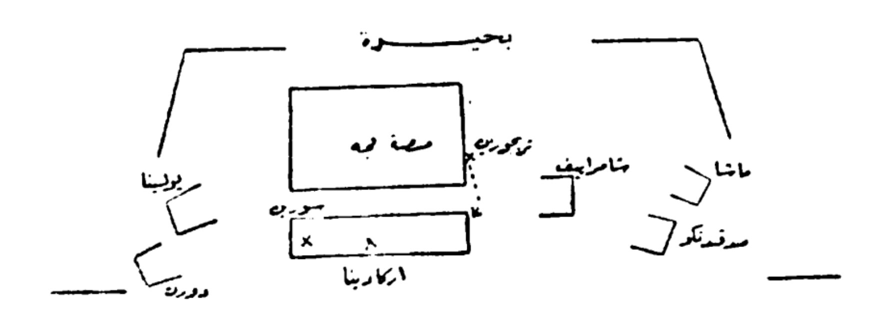
يجب أن يقوم الممثلون بدراسة الجزء التالي المأخوذ من الفصل الأول في مسرحية "النورس" لأنطون تشيكوف.

الشخصيات:

أركادينا	ممثلة.
سورين	شقيقها.
شامراييف	ملازم جيش متقاعد، ومأمور عزبة سورين..
بولينا	زوجته.
ماشا	ابنته.
دورن	طبيب.
ميدفيدينكو	مدرس.

المشهد:

المتنزه في مزرعة سورين. طريق واسع على جانبيه أشجار يؤدي إلى بحيرة موجودة في خلفية المنظر. عبر الطريق أقيمت خشبة مسرح فجة لعرض مسرحي يؤديه فريق من الهواة، خشبة المسرح تحجب منظر البحيرة. وتلاصقها شجيرات، كما توجد بضعة كراسي وأريكة أمام خشبة المسرح. الشمس تغرب.



شكل (**6**) مخطط الديكور

الموقف:

لقد أهانت أركادينا ابنها قسطنطين بسخريتها من مسرحيته، فترك الصحبة المجتمعة في غضب واشمئزاز. إنهم جالسون الآن يستمتعون بالأمسية، بعد الضيق الذي سببه لهم هذا الفعل.

النص:

أركادينا ... ولكن علينا الآن ألا نتكلم عن المسرحيات. إنها أمسية جميلة ..

فلينصت كل منا .. أهذا شخص يغني! (ينصتون)

ما أبدع غناءه!

بولينا إنه في الناحية الأخرى.

(فترة صمت)

أركادينا (إلى تريجورين) اجلس هنا إلى جواري. منذ عشرة أو خمسة عشر عاما كانت الموسيقى والغناء

يسمعان كل ليلة تقريباً على هذه البحيرة. كان يحيط بها ستة منازل. ولا زلت أستطيع تذكر الضحك والضوضاء وطلقات الصيد، كما لازلت أذكر تلك المغامرات الغرامية .. ويالها من مغامرات! لقد كان هو معبود العائلات الست في حفلات الأصيل – دعني أقدمه لك (مشيرة برأسها تجاه دورن) الدكتور يوجين سير جينيفيتش. إنه لا يزال جذاباً حتى الآن، لكن جماله حينذاك كان جمالا طاغية لا يقاوم.. إلا أن ضميري بدأ يخزني، لماذا جرحت شعور ولدى المسكين؟ إنني قلقة فعلاً. كوستيا يا ولدى! كوستيا!

حاشا سأذهب للبحث عنه.

أركادينا أرجوك أن تفعلي يا عزيزتي.

ماشا هيه – قسطنطين جافريلوفيتش ... هيه ..

(تخرج من اليسار)

التوجيهات المعطاة:

عند بداية المشهد تكون أماكنكم كما هو مبين في المخطط السابق .. تخيلوا أن هذه ليلة صيف زامتة، وأن غالبيتكم قد بدأوا فعلاً يشعرون بالنعاس. والموسيقى التي تسمعونها هي أغنية ريفية يتردد صداها في الجانب الآخر من البحيرة.

ماشا تتطلع ناحية اليسار حيث اختفى قسطنطين الذي تحبه! إنها مستغرقة في أفكارها وتشاركه إحساسه بالفشل واليأس.

ميدفيد ينكو: إنه طالب يدها، وهو يفكر في حياته البائسة كمدرس يعول سائر أسرته.

تريجورين: يصغي بشيء من الانتباه إلى أقوال ميدفيدينكو في بداية المشهد، بينما يستمتع بمنظر البحيرة، ولما كان كاتباً محترفاً، فهو يحاول في ذهنه أن يصوغ انطباعاته في كلمات وعندما تطلب منه أركادينا الجلوس إلى جوارها تقطع سلسلة أفكاره.

سورين: في غاية الإعجاب بابن أخته، ويبدو سعيدة بانتهاء شجار الفتي مع أمه. إنه جالس يحلم بالحياة التي كان بوسعه هو نفسه أن يحياها لو كان القدر أكثر تلطفاً معه.

أركادينا: ينتابها الحنين عندما تسترجع أحداث ماضيها العاطفي، فتحدد بهذا جو المشهد والمزاج النفسي السائد فيه.

دورن: رجل البلدة سابقاً، ينخدع بتقريظ أركادينا.

بولينا: الشغوفة بحب دورن، لا تستطيع أن تبعد عينها عنه، ولعلها تشعر بالغيرة مما تبديه أركادينا من إعجاب به.

شامراييف: الأناني كل الأنانية. يستمتع بالموسيقى، ولا يكاد يشعر بوجود الآخرين.

الكل جلوس ما عدا ماشا وتريجورين. يستدير الأخير إلى الباقين ليدلي بملاحظة عن شيء ما خلال فترة الصمت، فتلتقي عيناه بعيني أركادينا التي تدعوه للانضمام إليها.

تنهض أركادينا عندما تقول: "ولكن ضميري قد بدأ يخزني"، وهكذا تحطم المزاج النفسي للمشهد. وتسير إلى أقصى خشبة المسرح يساراً .. وتعبرها خلف ماشا وهي تنادي "كوستيا!" وتعرض ماشا عليه أن تذهب للبحث عنه. وعند تركهم، ينبغي أن يشوب صيحاتها بعض الصدى لكي تتلاءم مع المزاج الوجداني الغنائي السائد.

ملاحظات.

1- أعيد تنفيذ المشهد مرات عديدة متتالية.

2- ليتحقق الغرض من التمرين، يجب أن يتخيل الطلبة الأغنية المنبعثة من خارج المسرح وبعد فترة من الوقت، صار الترنم بأغنية شعبية روسية قديمة يحدث الإيهام بغناءات من بعيد.

تعليقات:

لم يتوان الطلبة في الإلمام بالمزاج النفسي السائد الذي يشعر بالنعاس والحنين. واتضح هذا خلال فترة الصمت الطويلة التي أعقبت عبارة: "أهذا شخص يغني؟" وكذلك مع بداية نطق عبارتي. "ما أبدعه!" و"إنه في الناحية الأخرى من البحيرة". نطقت الكلمات وكان الممثلات اللاتي يخصهن الأمر، كن يستمتعن بالموسيقى في جو شاعري. وتوقف الكثير من نجاح المشهد على الممثلة التي أدت دور أركادينا. كما أن هناك عرضان مختلفان جديران بالوصف. في الأول منهما كانت الممثلة تنطق جملها في طراوة واسترخاء، منتشية بوصفها الماضي السعيد. إلا أنها قطعت هذه النشوة بعودتها إلى واقعها بشكل واضح الرياء، عندما تحققت أن تريجورين لا يهتم بها على الإطلاق. أما في العرض الثاني فكانت ممثلة دور أركادينا أكثر انتعاشا وهي تتمثل صورة الأيام الماضية، بينما أخذت تتطلع إلى دورن بشيء من التملق في أثناء حديثها عنه – ولكنها توقفت عن هذا عندما تأكدت أن تريجورين يستاء من ذلك.

الأخطاء:

1- لم تتقيد الطالبات المحرومات من الإحساس المسرحي الجيد. بلحظات صمت كافية الطول ولذا أفسدن تأثير الروية والتأني. (والمعروف أن الروس بارعون في ضبط لحظات الصمت الطويلة. وفي الإخراج الأصلي الذي نفذه ستانسلافسكي، كانت فترات الصمت التي تتراوح بين عشر ثوان وأكثر أمرا مألوفاً). وكان هذا الخطأ في. الغالب هو نقطة البداية في توجيه الطلبة وتمرينهم على استخدام فترات الصمت بشكل عام. والحل في تلك الحالة بالذات هو أن تفكر الممثلة في أكبر قدر ممكن من الأشياء التي تلائم الموقف المسرحي أثناء فترة الصمت، وألا تقطعها إلا عندما يترتب على الإطالة إما تأثير كوميدي مضحك بعض الشيء، وإما تأثير يوحي بوجود لحظة "جفاف". فإذا حدث ولو لمرة واحدة أن وقعت الغلطة الأخيرة، فيكون سببها هو الحرص البالغ الذي ينتاب الممثلة القائمة بالدور على ألا تبدو متسرعة.

2- كان الطلبة الذين ليس لديهم كلام يقولونه غير مشتركين فعلاً في العرض، ولكن هذا لم يكن يحدث إلا نادرا، لما بذل من عناية في إصدار التوجيهات الأولية بالإضافة إلى الأفكار المقترحة الخاصة بجميع الشخصيات. وإذا حدث هذا فيلا، فقد كان سببه في العادة هو: (١) أن الطالب لم يوافقني على اقتراحات، وفي هذه الحالة كنت أطلب منه التفكير في بديل لها لكي يظل محافظاً على سياق المشهد (٢) أو لأنه كان شديد الشعور بوجود الجمهور ولهذا لم يندمج في دوره الاندماج الكافي. وإذا كان ذلك حاله، كنت أحدد له عدداً من أشياء معينة على سطح البحيرة أو في المنتزه لكي يركز فيها انتباهه. والمفروض أن كلا من هذه الأشياء كان يذكره بحادثة من حوادث ذلك الماضي السعيد الذي كانت أركادينا تشير إليه. (قارن هذا بتمرين التذكر الانفعالي).

3- تسميع الجمل: وأعود فأقول: إن هذا لم يكن يحدث كثيراً. وفي حالة حدوثه كنت أعيد وصف المزاج النفسي للمشهد، ثم أطلب من الطالب أن يؤدى بضع جمل بالنغمة الصوتية الصحيحة. وكانت هذه الطريقة تنجح عادة، ولقد ثبت فيما بعد نفعها في مساعدة فنان كان تصوره للدور مخالفاً تماماً لما يقصده الكاتب أو المخرج. وبالعثور على "المفتاح" أو النغمة الصوتية الصحيحة التي توجهنا في جزء واحد من الأداء المسرحي وجهة سليمة، كانت بقية الأجزاء غالباً ما تأخذ وضعها الصحيح بطريقة آلية، بشرط أن يكون الطالب راغبا في معالجة باقي الدور تبعاً للتفسير السائد فعلاً للفقرة التي اتخذت "مفتاحاً" لسائر الدور وهذه الطريقة ذات فائدة قصوى عندما لا يتوافر سوى وقت محدود البروفات الفردية.

* * *

تمرينات إضافية:

1– الفصل الأول – المنظر الأول، من مسرحية "الشقيقات الثلاث" لأنطون تشيكوف:

أولجا: "اليوم، تكون قد مرت سنة كاملة على وفاة والدنا – واليوم هو يوم عيد ميلادك، إيرينا. كان الجو بارداً حينذاك، وكان الثلج يتساقط. وكنت أحس أني لن أستطيع التغلب على الحزن أبداً، بينما كنت أنت راقدة هناك في إغماءه، ساكنة تماماً، كما لو كنت ميتة. والآن، ها قد مضت سنة، وها نحن هنا نتحدث عنه بمنتهى الهدوء بينما ترتدين ثوبك الابيض ووجهك مشرق وضاء. (تدق الساعة الثانية عشرة)

أجل، كانت الساعة حينذاك تدق معلنة الثانية عشرة أيضاً. (لحظة صمت) واذكر أنهم بينما كانوا يحملون أبي إلى الجبانة، كانت الموسيقى تعزف، وأطلقت البنادق تحية لجثمانه. لقد كان جنرالا، قائد لواء، ومع ذلك فلم يكن هناك كثير من الناس.

ولكن الدنيا كانت تمطر حينذاك ... كان المطر والثلج يتساقطان بغزارة.

وأولجا هنا في مزاج نفسي أهاجته الذكريات، وهي تقارن بين ذاك اليوم الكثيب القارس وبين اليوم السعيد الذي يوافق ميلاد إيرينا ومن ثم لا ينبغي أن يكون الحديث مقبضاً.

2- الفصل الثاني، من مسرحية "بستان الكرز" لأنطون تشيكوف:

هذا الفصل بأكمله جدير بالدراسة من ناحية التناسق الموسيقى بين الأمزجة النفسية التي كان تشيكوف أستاذه المتمكن.

3- مسرحية "حلم ليلة صيف". وليام شكسبير.

أوبيرون: ألا زلت تذكر، عندما جلست ذات مرة على حافة الجبل الممتد في الماء، فسمعت حورية بحر تمتطى ظهر دلفين. وهي تترنم بأغنية بالغة العذوبة وحسن الإيقاع، بلغ من عذوبتها أن صار البحر الهائج وديعاً ساجياً، وانطلقت من مداراتها نجوم بعينها في جنون. كي تستمع لموسيقى حورية البحر.

بك ..لازلت أذكر.

إن وضع الإنصات بالنسبة لك وضع هام. وأحسن العروض المسرحية التي شاهدتها لهذا المشهد، كان عندما جلس بك مسلوب اللب من جمال الكلمات ووصف الموسيقى .. ثم همس منتشياً "لازلت أذكر".

4- منزل تسكنه الأرواح: تمرين يقوم به ثلاثة طلبة.

إنكم تقومون بزيارة منزل اشتهر بأن الأرواح تسكنه. وعندما تظنون أنكم تسمعون أصواتاً غريبة عليكم بالوقوف ساكنين سكون. الموتى. يجب أن تبدو عليكم ردود فعل لما ترون من أشياء خارجة عن. المألوف: والمزاج النفسي الذي ينبغي خلقه هنا هو مزاج يحوطه الغموض والخوف.

5- تغيير مزاج من الفرح إلى الحزن. (خمسة ممثلين)

يدخل طالب الحجرة تغمره سعادة بالغة لنجاحه في امتحاناته. بينها الآخرون يخيم عليهم القنوط لرسوبهم، وهكذا يصطدم إحساس الطالب المبتهج بجو الحزن السائد ويظل صامتاً فترة قصيرة، ثم يتخذ طريقه إلى الخارج دون أن يتفوه بكلمة واحدة.

وها هي مسرحيات تحتوى أمثلة غير التي سقناها:

"الحملان الصغيرة تأكل العليق" من تأليف "نويل لانجلى Nool Langley" وتدور حول والد يتوقع مولد طفله. اختر أية فقرة من هذه المسرحية لتصور المزاج النفسي في حالة الانتظار الذي يشوبه القلق.

"يوم عند شاطىء البحر" من تأليف "ن. س. هنتر N. C. Hunter" وهي مسرحية حديثة يسودها جو وديكور مسرحيات تشيكوف.

"مذكرات آن فرانك" من تأليف "ف. جودريتش **F. Goodrich** أ. ها كيت **A. Hackett**، ويسود جو التوتر هذه المسرحية بطولها. فقد يكتشف الجستابو في أية لحظة أمر جماعة اليهود المختبئين في غرفة مسحورة بأعلى المنزل. ويكاد اكتشاف العدو لهم آخر الأمر يكون مبعث راحة لهم. رغم علمهم بأن الموت هو النتيجة المحتومة.

الخلاصة

إن المزاج النفسي أو الجو العام المشهد ما، سواء كان جوا فاتراً، أو غامضاً، أو مثيراً، أو مشبعاً بالحنين؛ ينبغي أن ينقله الممثلون إلى المتفرجين بواسطة التمثيل الذي يتوفر فيه الإحساس الجماعي.

1- يستحسن في إجراء البروفات أن يسودها المزاج النفسي الذي يسود المسرحية.

2- من الممكن أن تساعد فترات الصمت المشحونة بالمعاني الداخلية، على توليد المزاج النفسي الصحيح.

3- ويساعد في حالة وجود صعوبة من الصعوبات، إعادة سطر أو سطرين أو مقولة كاملة وفقاً "لمفتاح" المزاج النفسي للسياق، وغالباً ما ينتظم باقي المشهد في وضمه السليم بعد ذلك.

4- يقوم الأستاذ بشرح تمرينات تحتوي أمثلة من مشاهد لأنماط مختلفة من الأمزجة النفسية.

الفصل الثامن

المعني المستمر والحوار المشحون

أحياناً يكون منطوق الكلمات شيئاً ومعناها شيئاً آخر. ووجه النزاع في الكلمة المكتوبة أن معناها الظاهري غالباً ما يكون ستاراً لشيء ما ذي مدلول أعمق، وهذا هو ما يمكن أن يثير أمام الممثل مصاعب حقيقية. إذ ينبغي عليه أولاً أن يكتشف ما يقصده الكاتب فعلاً، وليس مجرد ما قاله. ففي مسرحية "ماكبث" لا تعلن كلمات ماكبث. "دنكان قادم الليلة إلى هنا، مجرد قدوم ضيف جليل الشأن بل إنها تدل. على ما هو أبعد من هذا. وقد تعني "ها هي ذي فرصة مواتية للخلاص. منه "وبالمثل، حينما يسأل هاملت أوفيليا: أين والدك؟" يكون قد تأكد فعلاً من أن أباها بولونيوس ينصت إلى حديثهما ومن ثم يكون للكلمات مدلول أعمق. ومن ذلك أيضاً، حين يسأل عطيل ديدمونة عن المنديل بطريقة تكاد تكون عادية جداً، يكون ما يعتقده هو أن فشلها في إبرازه دليل إيجابي على خيانتها. وينبغي أن تقال أتفه الجمل، وأكثر الملاحظات غثاثة بالطريقة التي تظهر ثروة المعاني المختفية وراءها مادام ذلك ما يرمي إليه المؤلف.

وفي بعض الأحيان يجد الطالب أن عمالية إيصال المعاني المستترة التي يرمي إليها المؤلف صعبة بعض الشيء لأن النسخة المتعسفة التي تحمل تفسيرات المخرج للكلمات الجمل نسخة لا جدوى منها في بث الحياة في العرض المسرحي، فهي رغم كل شيء ليست سوى نسخة تهتم بالمظهر الخارجي. ويمكن مساعدة الطالب بتعليمه كيفية إبراز الكلمات الهامة وتأكيدها، أو تغيير طبقة صوته، أو إيقاف الفعل في جزء من أجزاء العمل المسرحي ، إلا أنه غالباً ما يتضح لنا أن هذه المساعدات الآلية مساعدات قاصرة هي الأخرى، وحل هذه المشكلة ينحصر في التفكير أو الإحساس الصحيح أكثر ما ينحصر في الأداء السطحي السليم للكلمات. ولقد تبين لي أن الطريقة التي شرحتها في التجربة السابعة هي أنجح الطرق، إذ أنها تتيح للطالب كلمات يفكر فيها أثناء إلقائه للنص. وتصور لنا الفقرة التي اخترناها مهارة نويل كوارد في استخدام هذا الحوار المشحون.

ولهذه الطريقة عدة أشكال متنوعة متعة قد تكون ذات نفع عظيم في حل المشاكل غير المتعلقة بالحوار المشحون بصفة خاصة. فيمكن مثلا في الدراسة التمهيدية لأحاديث شكسبير أن يصبح عدد كبير من القطع البالغة الغموض. مقطوعات واقعية ومفهومة للممثل، وذلك عن طريق شرح تحليلي فطن ملتزم بالروح الأصيلة النص. وهذا في الغالب عمل الأستاذ. ومادام الطالب قد ألم الإلمام المكافئ بالمعنى، فإنه يستطيع بعدئذ معالجة النص بثقة أكبر وبفرص متزايدة للنجاح. كذلك هناك أمثلة عديدة للأحول التي يتعين على الممثل فيها أن يعمل ضد الخط الأساسي لدوره، ومن ذلك مثلاً عندما تقتضي الضرورة إظهار الظلال الأخف فما هو أساساً دور هام. وحينذاك نستخدم الطريقة التي نطلب فيها من الطالب أن ينشأ لنفسه حواراً على مستوى أخف من الحوار الأصلي، وأن يحفظ هذا الحوار المرتجل في ذهنه عند أداء النص.

* * *

التجربة السابعة:

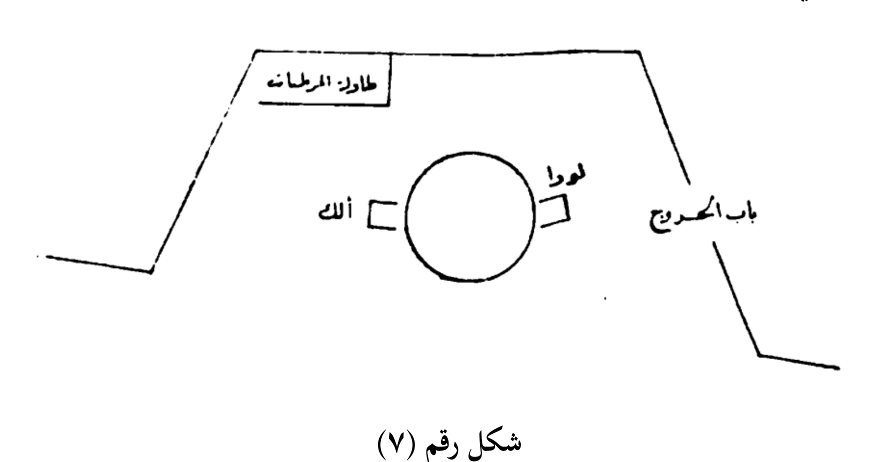
عدد المشتركين: رجل واحد وسيدة واحدة.

يعطى الطلبة الفقرة التالية من مسرحية نويل كوارد "حياة جامدة"، ليدرسوها دراسة وافية متمعنة، وذلك بعد قراءة نص المسرحية كاملاً.

الشخصيات:

لورا جيسون	– امرأة بشوش عادية متزوجة.
ألك هارفي	– طبيب.

المنظر: بوفيه محطة ميلفوود جانكشن. لأداء هذا التمرين يتم ترتيب المنظر كالتالي:



شكل رقم (٧)

الموقف:

كل من ألك ولورا زوج سعيد، تحوطهما مظاهر الطبقة الوسطى المحترمة، وقد تقابلا لأول مرة في بوفيه المحطة المذكور وذلك عندما أخرج ألك قشة صغيرة من عين لورا. وبعد لقاء عابر أو لقاءين بدأ يتضح لها أن كلا منهما يحب الآخر. وفيما يلي يتحدث ألك إليها عن مثله وطموحه كطبيب.

النص:

ألك	إن ما أقصده هو هذا.. ينبغي أن يكون كل الأطباء الجيدين. متحمسين أصلا. وينبغي أن يكون لديهم إحساس بمهنتهم مثلهم مثل الكتاب والرسامين والقس .. وأن تتملكهم رغبة عميقة الجذور وغير عاطفية في فعل الخير.
لورا	أجل، أدرك هذا.
ألك	حسنة، لا يخفى أن وسيلة واحدة لمنع المرض تعادل خمسين وسيلة لعلاجه –وهذا هو أساس مثلي الأعلى. ولا توجد أية علاقة مطلقة بين الطب الوقائي والطب– فهو في الحقيقة يهتم بالظروف أو الأحوال المعيشية والذوق العام والصحة. فأنا مثلاً متخصص في مرض التليف الرئوي أو "نوموكوينوزيس"

لورا أوه، يا إلهي!

ألك لا تنزعجي، فالأمر أبسط ما يبدو .. إنه لا يعدو أن يكون تليفاً بطيئاً في الرئة ينجم عن استنشاق ذرات الغبار. وفي المستشفى تتوافر فرص نادرة لمراقبة أساليب العلاج وتسجيل الملاحظات، وذلك لوجودها في منطقة مناجم الفحم.

لورا ها أنت تبدو فجأة أكثر شباباً.

ألك (مأخوذً، وباقتضاب) أهذا صحيح؟

لورا وتكاد تشبه صبياً صغيراً

ألك ما الذي جعلك تقولين هذا؟

لورا (محدقة فيه) لست أدري – لا، بل أدري.

ألك (برقة) قولي لي.

لورا (والرعب باد في صوتها) أوه، كلا – أنا الواقع لا أستطيع. كنت تتكلم عن مناجم الفحم ...

ألك (ناظراً في عينيها) أجل ... عن استنشاق تراب الفحم ... وذلك يسبب أحد أشكال المرض المحددة .. وتسمى الجمرة الرئوية أو "أنثراكوزيس".

لورا (مأخوذة) وما هي الأشكال الأخرى؟

ألك الجمرة الإسفنجية "كاليكوزيس" ... وتأتي من تراب المعادن .. التي في مصانع الصلب، كما تعلمين ...

لورا أجل، طبعاً. مصانع الصلب.

ألك ثم التسمم السليكي أو "سليكوزيس" .. من تراب الحجارة .. هذا في مناجم الذهب.

لورا (في صوت كالهمس) نعم. أدرك هذا. (يسمع صوت جرس)

التوجيهات المعطاة:

للممثل الذي يؤدي دور ألك: إنك تتدفق حماسة وأنت تتكلم عن موضوعك المحبب. وتستغرقك الحكاية عنه فترة من الوقت. وتعيدك بعنف إلى واقعك، حين تقاطع كلامك بملاحظتها المفاجئة التي تقول فيها: "ها أنت فجأة تبدو أكثر شباباً، ويعيدك هذا القول إلى إدراكك الكامل بوجودها. وأنت تريد منها أن تكون صريحة وتخبرك بأنها تحبك، لأنك متأكد الآن من أن هذا هو شعورها. وعليك أن تحاول خلال أحاديث التالية أن تقول لها هذا بعينيك.

للممثلة التي تؤدي دور لورا: أنصتي إلى كلماته باهتمام أول الأمر. وعندما يستغرق في موضوعه أكثر فأكثر قولي لنفسك: "لكم يبدو في حماسه أشبه بالصبية .. ولكم هو جذاب ودود"، ولا تكاد المقاطعتان الأوليان منك – "أجل، أدرك هذا" و"أوه، يا إلهي" تعوقان تيار أفكاره. أما عندما تقولين: ها أنت فجأة تبدو أكثر شبابا"، و"تكاد تشبه صبياً صغيراً"، فإنك تبوحين بما تفكرين فيه. وحينما يسألك ألك لماذا، فهذا ما يجعلك تتأكدين من أن السبب هو ميلك الشديد إليه. إنك تخشين إعلان هذا صراحة، ومن هنا ينشأ فزعك ومحاولاتك اليائسة لتغيير الموضوع.

وبعد ذلك يتلاشى كل منكما في الآخر، وكأنكما في غيبوبة. إن الكلمات الظاهرية هنا لا تعني إلا القليل جداً، أما تحتها فيسود التوتر قبل أن يعلن كل من الحبيبين حبه للآخر. وعلى هذا حاول أن تفكر في الحوار التالي أو في شبيه له، وذلك أثناء المشهد الذي يبدأ بنظر ألك في عينيها وهو يقول: "أجل ... عن استنشاق تراب الفحم .. وذلك بسبب أحد أشكال المرض المحددة" والذي ينتهي بقول لورا الهامس: "نعم، أدرك هذا .."

ألك أحبك

لورا أجل، أعلم هذا.

ألك ولكني لا أستطيع أن أهيء نفسي لإخبارك.

لورا وأعلم هذا أيضاً.

كررا تتابع الحوار هذا في ذهنيكما، إلى أن يستغرق بالتقريب الوقت الذي يستغرقه أداء الحوار المكتوب في النص.

ثم تدرككما يد الرحمة فينهار التوتر على صوت جرس المحطة، الذي يشير إلى قدوم قطار ألك.

ملاحظات

1- لقد اتضح عند تمثيل المشهد بالفعل، مع استعمال الحوار المرتجل الذي وضعته، ثم إعادته بعد ذلك مع استعمال كلمات النص الصحيحة، أن الطلبة لم يواجهوا أية صعوبة بعد ذلك في التفكير والإحساس بالسطور الصحيحة عند تمثيلهم للمشهد.

2- كما تكرر العرض المسرحي عدة مرات حتى ألفه الطلبة.

تعليقات:

1- نجحت هذه الطريقة بدرجة لا بأس بها مع طلبة متفاوتي القدرات. وكنت قد حاولت مساعدتهم –دون نجاح كبير– بتقديم التنغيمات الصحيحة، ومواطن التأكيد، إلا أنهم عندما وجدوا أنه ليس من الصعب تقليدي أصبحت تفسيراتهم سطحية تماماً ولم يكن وقعها صادقاً.

2- استعملت عقب هذه التجربة مادة أخرى مناسبة أمكن فيها استخدام طريقة مشابهة لتلك التي عالجنا بها الحوار المشحون. ويعتبر "كوارد" و"راتيجان" قطبا هذا النمط من الكتابة، وتوجد له أمثلة طيبة في مشاهد من مسرحية The Browning Version، ومسرحية "حيوات خاصة" وفي المسرحية الأخيرة، تشكل المحافظة على التوازن بين الفكاهة السطحية والجدية العاطفية المستترة مشكلة أخاذة، وخاصة في مشهد الشرفة بالفصل الأول بين. "إليوت" و"أماندا".

الأخطاء:

1- المبالغة في إبراز المعاني عن طريق لحظات صمت لا داعي لها جعلت المشهد ثقيلاً بطيء الأداء جداً. وقد كانت تلك غلطة شائعة وخاصة مع الممثلين الذين كانوا يؤدون دور ألك.

وقد قمت بالكثير للقضاء على هذا العيب بتمرين أولئك الذين وقعوا في هذا الخطأ تمريناً طويلاً على إلقاء الجمل وغالباً ما كان الأداء البطيء الكثير المعاناة يرجع لسوء التحكم في التنفس، وقد تناولنا هذا في باب "خطة التدريب على الإلقاء".

2- العجلة في أثناء الجزء الأخير من المشهد ولم يكن هذا يحدث غالبا مع استخدام الطريقة التي وصفناها آنفا استخداما صحيحا. كما كان هذا العيب يختفي عادة في ثنائي تناول للمشهد بعد تنبيه المخطئ إليه.

تمرينات إضافية:

1- مشهد سجن:

جوان تزور شقيقها المسجون بسبب جريمة قتل.

جوان **لقد ظلت الدنيا تمطر طول اليوم.**

توم **لم ألاحظ هذا.. وأنا هنا بالداخل. لقد كنت في نوبة المكتبة.. وتركت تمريني.. معك تصريح خاص، فيما أعتقد...**

جوان **هل مسموح لي أن أقدم لك سيجارة؟**

توم **(يتطلع إلى الحارس ويتسم) لا أظن ذلك، الآن.**

(فترة صمت. ثم تستجمع شجاعتها وتتكلم مرة أخرى)

جوان **(برقة) لم فعلت ذلك يا عزيزي؟**

توم **أحتم على أن أجيب على هذا السؤال؟**

ينبغي على كل من الممثلين أن يرتجل الحوار الذي يفكر فيه أثناء الحديث عن تلك التفاهات التي تؤدي إلى سؤال جوان: "لم فعلت ذلك. يا عزيزي؟" وعلى جوان خلال فترة الصمت أن تستجمع شتات نفسها لتسأل ذلك السؤال الذي كان يعذبها. ومن الممكن أن يستمر المشهد كتمرين على الارتجال.

2- لقد سمع "آرتشي رايس" لتوه أن اليابانيين قد أخذوا ابنه أسيراً. ولكي يروح عن نفسه يحكى لابنته قصة مضحكة. وهو في ظاهره يبدو مرحاً، إلا أنه يمتلئ في أعماقه بالبؤس واليأس. تخيل أنك آرتشي وقص حكاية من اختيارك أنت، ثم توقف عندما لا تستطيع مواصلة التظاهر أكثر مما فعلت؛ والآن قارن بين نصك، وبين المشهد الأخير في الفصل الأول لمسرحية "النديم **The Entertainer**" التي كتبها "جون أوزبورن".

3- أليس تلتقي ببيتر الذي افترقت عنه سنوات عديدة. إن كلا منهما يرى الآخر الآن وقد هدأت سورة حبهما القديم، وفي أثناء تبادل الحديث عن عدة أشياء تافهة بسيطة، يكتشف كل منهما أنه لا يزال يحب الآخر.

أليس	**انظر إلى ذلك الرجل الضئيل المضحك الذي يقذف شجر جوز الهند.**
بيتر	**الظاهر أنه لم يصب حظا كبيرا. اليس إنهم لا يزالون يعزفون نفس اللحن القديم في الميدان.**
	انظر! أترى إلى ذلك الرجل البدين الذي يساعد زوجته على اعتلاء أحد الجياد.
بيتر	**لقد فعلت هذا معك ذات مرة**
أليس	**لم تكن بهذه البدانة!**
بيتر	**ولم تكوني ثقيلة كل هذا الثقل.**
أليس	**ولكنه قوي أيضاً.**
بيتر	**(متطلعاً إليها) هذا ما لم يتغير على الأقل.**

استنبط الحوار المستتر في هذا المشهد، ثم قم بعد ذلك بإجراء بروفة له. قارن بينه و بين المنظر الأول من الفصل الأول في مسرحية "حيوات خاصة" لنويل كوارد، وهو المشهد الذي تلتقي فيه "أماندا" "بإليوت" وبعد فراق طويل، حتى ينتهي المشهد بقول إليوت: "أمر لا يصدق .. إنه كحلم من الأحلام".

4- مسرحية "الشقيقات الثلاث" لأنطون تشيكوف.

الفصل الرابع، بين إيرينا وتوزينباخ.

توزينباخ منصرف ليقوم بمبارزة تجهل أمرها خطيبته إيرينا.

توزينباخ (وهو يقبل يدها) وداعاً يا حبيبتي. الأوراق التي أعطيتها لي على منضدتي تحت التقويم.

إيرينا سآتي معك.

توزينباخ (منزعجاً) كلا، كلا! (ينصرف مسرعاً، ثم يستدير وهو في الطرقة) إيرينا!

إيرينا ماذا هناك؟

توزينباخ (وهو لا يدري ماذا يقول) إني لم أتناول قهوة اليوم.

قولي لهم أن يعدوا قدحاً منها.

(يخرج مسرعاً)

توزينباخ ذاهب إلى حتفه .. لقد كان يوشك أن يقول لإيرينا شيئاً هاماً قبل أن تمثل هذا المنظر حاول أن تحدد ما كان يريد قوله.

الخلاصة

1- يمكن أن تتضمن كلمات الكاتب المسرحي معنى أعمق (أو معنى ضمنياً) من ذلك المعنى الذي يبدو في ظاهرها. وينبغي على الممثل أن يكتشف هذا المعنى الحقيقي وأن يوصله للمتفرجين.

2- ولكي يتم هذا بنجاح يتحتم عليه أن يفكر ويحس الإحساس الصحيح، لا أن يقلد تنغيمات صوت المخرج تقليداً أعمى.

3- يجب على الممثل نفسه في أثناء نطق الحوار الموجود في النص أن يفكر فما يمكن أن تفكر فيه الشخصية. وهذا مشروح ومطبق في التجربة السابعة.

4- غالبا ما يستطيع التفسير التحليلي الذهني لنص غامض أن يكشف معناه الحقيقي، وأن يساعد الطالب على اكتساب النغمة الصوتية الصحيحة.

5- إذا اقتضى الأمر تصوير الظلال الأخف لدور جاد أصلاً، ننصح باستنباط حوار على مستوى أخف أثناء دراسة الدور.

6- والأمر كذلك عندما نقوم بدراسة الجوانب الجادة لدور مرح وخفيف أصلاً، فإن هذا يساعدنا على استنباط حوار ذي طبيعة جادة.

الفصل التاسع

التوقيت الجيد والتوقيت الرديء

لقد ظل التوقيت في المسرح مثار نزاع سنين عديدة. ويتساءل كثير من طلبة التمثيل: ما الذي تعنيه بالتوقيت الجيد؟، وإجابتي عليهم هي: اذهبوا وشاهدوا عرضاً مسرحياً جيداً فعلاً. ثم انظروا كيف يفعل الفنان الشيء المناسب في الوقت المناسب بالضبط، لكي يتحقق التأثير المطلوب في نفوس المتفرجين، وكيف يستعمل الفنان كل ما يملك في يده من وسائل دونما ارتباك ولا جلبة. وسيكون ما تشاهدونه هو ما نقصد به التوقيت الجيد في الفعل المسرحي .. أما التوقيت الردى، فيشبه الرقص الرديء في صالة رقص – فإذا لم تحمل خطوتك تتوافق مع خطوات شريكتك فإنك تطأ أطراف قدميها. وشريكك في التمثيل هم المتفرجون.

والتوقيت يضم كل أجزاء التدريب المسرحي، مثل: ضبط الصوت وإعطاؤه النغمة المناسبة، واستعمال فترات الصمت، واستخدام الحركات والإيحاءات، وطرق الدخول والخروج من خشبة المسرح. ولا يصبح الطالب متمكنا من التوقيت الجيد إلا إذا برع في التوفيق بين هذه النواحي في عرضه المسرحي، وبذا يصير فناناً قديراً.

وإليكم بعض أمثلة التوقيت الجيد: أول دخول للسير لورانس أوليفيية في مسرحية برنارد شو "قيصر وكليوباترا"، لقد دخل في هدوء وهو يبرز من الظلمة بجسد واهن، ثم وقف ساكناً وبدت قامته وكأنها تطول عندما شرع يخاطب أبا الهول، مما أثار ذهول المتفرجين. كذلك يمكننا أن نضرب مثلاً آخر على التوقيت المضبوط، بشروع السيدة و"إديث إيفانز" في الغناء على غير انتظار وذلك في مسرحية "دافن لوريولا **Daphne Laureola** جيمس بريدي". فقد بدا وكأن تلك الممثلة العظيمة قد اختارت اللحظة المناسبة لكي تثير دهشة المتفرجين وبهجتهم. ومن تلك الأمثلة أيضاً الموقف الذي أدار فيه "السير رالف ريتشاردسون" المفتاح في القفل عقب عودته إلى بيته بعد غياب استمر أربعا وعشرين ساعة، وذلك في مسرحية "العودة إلى البيت في السابعة" التي كتبها، ر. شريف **R. C. Sherriff**، فقد تعمد بهذه الحركة أن يناقض موقف التوتر الذي كان غيابه قد خلقه فعلا. ولقد أوحى إلينا الممثل بأقل جهد أن موظفاً ما قد عاد إلى بيته في موعده المعتاد وأنه على استعداد لتناول وجبة المساء.

في مسرحية "البوتقة" لآرثر ميللر، يطلب القس "جون هيل" من "جون بروكتور" أن يتلو الوصايا العشر لكي يبرهن على أنه مسيحي طيب وأنه بريء من وصمة ممارسة السحر. وهيل لا يعلم وليس لديه أدنى شك في أن بروكتور قد ارتكب الفحشاء. ويبدأ بروكتور في التلاوة ببطء، ثم يزيد من سرعته عندما يزداد ثقة بنفسه، وذلك بالرغم من أنه لا يتلو الوصايا حسب ترتيبها الصحيح. وعندما يصل إلى الوصية السابعة التي تتناول الزنا يتردد، وتمر فترة صمت قصيرة تلقنه زوجته الوصية بعدها.

وفترة الصمت هذه هي التي تسبق كلام زوجته، هي الفترة التي تستطيع إما أن تدعم العرض المسرحي وإما أن تشوهه. فلو كانت بالغة الطول لا نقطع الخط الدرامي وانهار الفعل في المسرحية. وإذا لم يكن طولها كافياً لضاعت السخرية التي ينطوي عليها الموقف. وهذا المشهد بأكمله يتطلب من الممثلين الثلاثة إحساساً جيداً بالتوقيت، ويجب عليهم أن يدرسوه وهذه الحقيقة نصب أعينهم.

ويتساءل البعض عما إذا كان من الممكن تعليم التوقيت الجيد؟ وكثير من الأساتذة يرون أنه أمر غير ممكن، أو ربما يكون من الممكن تعليمه كما يعلم الرقص الحديث في المراقص، بشرط أن يتوفر لدى الطالب حد أدنى من الإحساس الأصيل بالإيقاع. وفي فصول دراسة الحركة والإلقاء يتلقى الطالب العون في كثير من الأحيان على اكتساب هذا التوقيت.

والتجربة التالية تتناول التنسيق بين الكلام والحركة واستعمال، الأدوات المسرحية.

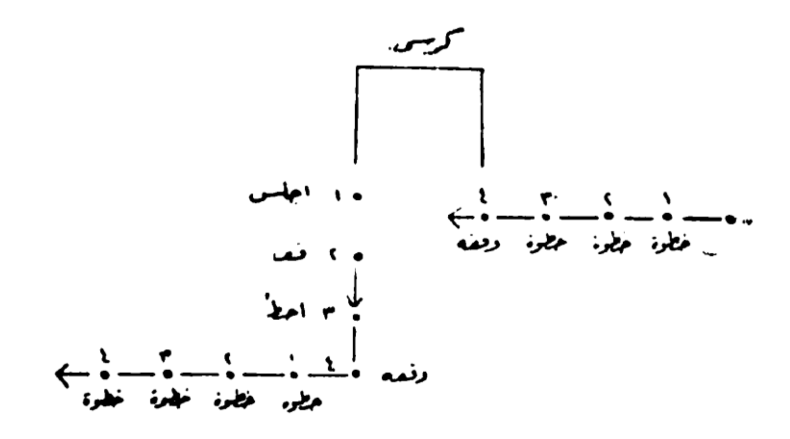
التجربة العاشرة:

عدد المشتركين: طالب واحد.

الأثاث: كرسي واحد في أقصى منتصف المسرح.

المرحلة الأولى:

توجيهات تعطى قبل التطبيق وبعده.



شكل رقم (٨)

رسم يصور المرحلة الأولى (زمن الإيقاع 4 / 4) أثناء الوقفة عند الدقة واجعل قدمك الخلفية بجوار الأمامية.

عليك أن تقترب من الكرسي آتية من اليسار متتبعا وقت الإيقاع الذي يدق لك، وعندما تصير عموديا مع الكرسي توقف ثم اجلس، وبعد ذلك انهض، وسر خطوة واحدة إلى الأمام –مع محافظتك خلال هذا كله على توقيت الإيقاع. ثم استدر وخذ ثلاث خطوات إلى اليمين– وأنت لا تزال تتابع دقات الإيقاع الذي سوف يعينه لك الأستاذ.

المرحلة الثانية:

كرر الحركة كما هي موضحة في المرحلة الأولى مع إضافة هذا الجزء من الحوار.

1- "لم أستطع أن أكون أقل اهتماماً".

قل هذا في أثناء سيرك تجاه الكرسي، ثم اجلس حالما تنتهي من آخر كلمة وكأنك تريد إنهاء الموضوع. (والإجابة المتخيلة هي: "هذا هو دأبك دائماً").

1. "إذن فهذا ظنك بي."

قل هذه الجملة بلهجة عدائية وأنت تنهض، ثم سر خطوة إلى الأمام.

2. "أوه، حسناً، ربما كان على أن أعرف."

3. هز كتفيك، ثم سر الخطوات الثلاث إلى اليسار أثناء قولك هذه العبارة.

يكرر المشهد مرتين أو ثلاثاً.

المرحلة الثالثة

كرر ما سبق مع إضافة الجزء التالي من العمل المسرحي.

1- عند قولك عبارة "إذن فهذا ظنك بي"، وأخرج مسدسا من جيبك ثم صوبه مهدداً به شريكك الوهمي على خشبة المسرح.

2- وفي أثناء قولك "أوه، حسنا، ربما كان على أن أعرف" نح المسدس مرة أخرى، ووفق بين هذا وبين خطواتك الثلاث مبتعداً إلى اليسار.

ويكرر هذا، حتى يتم التناسق السلس بين الخطوات والكلمات. واستعمال المسدس، تبعا للتوجيهات المعطاة.

تعليقات:

على الأستاذ أن يصل بالطالب إلى اكتشاف إيقاعه الخاص، بالابتداء بدقة إيقاعية منتظمة ونمط مقرر من أنماط الحركة، وبعد ذلك فقط يكرر التمرين متضمناً الكلام والعمل المسرحي. وقد تبين أن التكرار المستمر ضروري لأولئك الذين وجدوا هذا الأمر صعبا عليهم ويجب الإشارة إلى أننا لم نحدد أي موقف معين بالذات، وأن هذا التمرين .. تمرين آلي، كما أن المهم فيه هو إطاره العملي، كخطوات الابتداء الثلاث الأولى، ثم التوقف والجلوس والنهوض الخ .. وتعتبر هذه عوامل مستديمة العوامل التي توجد على خشبة مسرح ذات مساحة تمثيلية محدودة.

الأخطاء:

1- عدم قدرة الطالب على متابعة الدقات الإيقاعية في المرحلة الأولى. وقد عولج هذا العيب بتكرار التمرين حتى أصبح الطالب متمكناً من الإيقاع.

2- قلة التناسق بين الخطوات والكلمات، فإما أن يتبع كل من الكلام والخطوات إيقاعا مخالفا، وإما أن يطول الكلام ويستمر بعد انتهاء الحركة.

3- الارتباك واضطراب في استخدام المسدس، وقد تلافينا هذا العيب بتكرار التمرين على الحركة مع تقسيمها إلى عدة حركات جزئية لكل منها رقم خاص بها. وقد برهنت أمثال تلك التمرينات التي شرحناها في باب استعمال الأدوات المسرحية على جدواها (ص 107) وقد استخدمت التمرينات المعدلة تبعا لاحتياجات كل جماعة على حدة في حصة الحركة.

تمرينات إضافية:

1- طريقة دخول. في الجزء الأول من مسرحية "هنري الرابع" يدخل الملك هنري مع بطانته من النبلاء، ثم يخاطبهم قائلا:

الملك هنري إننا، بكل ما يعترينا من رعدة، وكل ما يبثه الحرص فينا من أحزان، لنجد وقتا يلهث فيه سلام مذعور، ونتحدث فيه بكلمات مبهورة عن مصادمات جديدة، نثار على شطآن بعيدة منعزلة.

ادخل دخول هذا الملك. واصعد درجات العرش الأربع، ثم استدر، وتوقف برهة، وبعدئذ إبدأ الحديث.

وعلى بقية طلبة الفصل أن يقوموا بدور المتفرجين، وأن يحكموا إذا ما كان توقيت المشهد كله توقيتا جيداً أم رديئاً.

2- دخول "تيتانيا" في المنظر الأول من الفصل الثاني بمسرحية حلم ليلة صيف.

يدخل أوبيرون وحاشيته من جهة، ومن الجهة الأخرى تدخل تيتانيا وحاشيتها.

أوبيرون لقد التقى الشر بنور القمر، ياتيتانيا المتكبرة.

تيتانيا من! أوبيرون الحقود.

اجعل أوبيرون يدخل أولا من يمين المسرح، ثم تيتانيا من أقصى منتصف المسرح. ويتحتم على كليهما أن يوقتا توقفهما وأي فترة صمت تسبق الكلام.

3- دخول "هاملت" في مشهد المخدع. المنظر الرابع من الفصل الثالث في مسرحية هاملت ينبغي أن يدخل كما لو كان في عجلة من أمره، لم يصمت لحظة قبل أن يقول: والآن يا أماه، ما الخبر؟، وينبغي أن يراجع الأستاذ توقيت هذا الدخول.

4- توقيت إيماءة.

وينبغي أن ينبع حافز هذه الإيماءة من أعماق الممثل، وأن تعتمد على الشخصية التي يجري تصويرها، وعلى نص المؤلف.

وإليكم مثلا آخر من "هاملت" وهو في هذه المرة من مشهد الحصن.

مارسيلس صمتاً! قف! انظر، ها هو ذا يأتي مرة أخرى!

(يدخل الشبح).

برناردو بنفس الشكل .. شكل الملك المتوفي.

تخيل أنك مارسيلس، وأشر بيديك إلى صورة الشبح الغامضة، عندما يظهر خارجا من الظلام. وعلى بقية طلبة الفصل أن يحكموا إذا ما كان توقيت إشارتك إلى الشبح مضبوطة أم لا.

5- التجوال.

تخيل أنك "دينوا" في بداية المنظر الثالث من مسرحية "سان جوان" لجورج برناردشو. تجول وأنت تصب لعناتك على الريح الغربية، فدينوا لا يستطيع مهاجمة مواقع الإنجليز حتى تهب الريح وتسمح لرجاله بالإبحار تجاه تلك المواقع. وهو يسب الريح لأنها لم تستجب لرغباته.

حدد اللحظة التي ستتوقف فيها ومتى ستخطو إلى أقصى المنصة وأدناها في صمت. وينبغي قبل شروعك في هذا التمرين أن تدرس توجيهات شو المسرحية بعناية. تذكر أن تتدرج في الوصول إلى إيقاع نفاذ الصبر قبل أن تبدأ الكلام. وبوسعك التوصل إلى هذا بالتجوال بعض الوقت في سكون، وأنت تتخيل هذا الموقف المخيب للآمال، إلى أن تحس بأنك. لم تعد قادرة على البقاء صامتا أي مدة أطول.

6- خروج "مالفوليو" (المنظر الأول من الفصل الخامس في مسرحية "الليلة الثانية عشرة").

يستشيط مالفوليو غضباً عندما يعلم أن المهرج والمضحكين الآخرين قد خدعوه بأن أدخلوا في روعه أن أوليفيا تحبه. وآخر كلماته بينما يغادر المكان هي: "سيثأر لي من شرذمتكم كلها".

قم بهذا الخروج، وحدد ما إذا كان يقول هذه الكلمات قبل أن يتحرك أم في أثناء خروجه.

7- خروج "ليتيتشيا" (المنظر الثالث من الفصل الأول في مسرحية "حيلة الغانية" من تأليف: "هنه كولى **Hannah Cowley**")

ليتيتشيا تدبر حيلة لاجتذاب خطيبها "دوريكورت" الذي أصبح الا يبالي بسحرها ومفاتنها وينصت والدها مستر "هاردي"، وصديقتها مسز راكيت" إلى شرحها لخطتها.

ليتيتشيا	أجل ياسيدى – قد يبدو في الأمر شيء من تناقض – ولكن حيث أنه لا يكن لي الحب الكافي، فأنا أريد منه أن يحبني حباً أقل مما هو كائن. وسأجتهد في مقابلتنا القادمة أن أزيد عدم مبالاته حتى تصبح كراهية.
هاردي	بحق الشيطان، من كان يستطيع أن يتنبأ بهذا؟
مسز راكيت	يا إله السموات والأرض. ليتيتشيا، هل أنت جادة؟
ليتيتشيا	جادة بالقدر الذي يتطلبه أهم عمل في حياتي.
مسز راكيت	ولم الحماس لجعله يكرهك؟

ليتيتشيا	لأن قلب عاطفة إلى نقيضها أسهل من تحويل عدم المبالاة إلى عاطفة رقيقة.
مسز راكيت	قد تكون هذه فلسفة جيدة، ولكني أخشى أن تجديها قاعدة سيئة.
ليتيتشيا	إن ثقتي فيها لا حد لها. ولقد أوحت إلى بها أرواح غير عادية، وبتحمل هذه المخاطرة أرغب في ضمان حظي من السعادة .. إني لا أكاد أصبر على الشروع في خطتي (تخرج)

وليتيتشيا هنا -كما تقول بلسانها- لا تكاد تصبر على الشروع في العمل لكي تفتن دوريكورت وإذن فلابد أن يكون خروجها خروجا سريعة. وعلى الممثلة أن تقرر ما إذا كانت ستخرج في أثناء قولها. "إني لا أكاد أصبر على الشروع في خطتي" أم أنها ستقول جملتها أولا، ثم تبدأ في الخروج. ويمكن أن يكون كلا الوضعين صحيحاً مادام يعتمد على التوقيت الشخصي للممثلة التي تؤدي الدور.

ويمكن لعدة طالبات أن يؤدين هذا المشهد في الحصة، بينما يحكم الآخرون إذا ما كان التوقيت سلما بالنسبة لكل طالبة تؤدى الدور.

الخلاصة

1- التوقيت الجيد معناه القيام بالفعل المناسب سواء في الكلام أو الحركة أو الإيماءة، للحصول على التأثير المرغوب في المتفرجين.

2- يحدث التوقيت الرديء عندما لا يقطع هذا الفعل في اللحظة المناسبة ولا يصيب التأثير المرغوب هدفه.

3- يشمل التوقيت جميع فروع التدريب. وينبغي أن يتعلم الممثلون توقيت دخولهم وخروجهم وإلقائهم للكلام، واستعمالهم للأدوات المسرحية وأي شيء آخر متعلق بالعمل المسرحي.

4- يعتمد التوقيت الجيد على توفر إحساس أصيل بالإيقاع. وعند توفر هذا الإحساس يكون من الممكن تعلم التوقيت.

5- ويمكن تعليم التوقيت الجيد باستعمال الوسائل الآلية مثل تلك التي استعملت في التجربة الثامنة.

الفصل العاشر

استعمال الأدوات المسرحية

ينبغي أن يزود الممثل منذ بداية البروفات بالأدوات المسرحية التي يتطلبها عرضه المسرحي الفعلي أمام الجمهور. فإذا لم يتيسر ذلك، وجب إيجاد بديل لها يكون قريب الشبه بالأصل بدرجة كافية، وذلك لضمان عدم حذف مالا غنى عنه من العمل المسرحي. ونحن نرى في أحيان كثيرة جدا بدا تذرع الهواء بدلا من أن تمسك بعصا، أو بكتاب أو سيجارة، وتكون نتيجة ذلك أن تتضاعف صعوبة عملية التنسيق بين الكلام والعمل المسرحي في مرحلة متأخرة.

وفي أثناء تدريب الطالب على استعمال الأدوات المسرحية، يجب ألا تغيب عن بالنا النقاط الآتية:

1- الدقة: ولنضرب لذلك مثالا واضحا: لا ينبغي أن نرفع جذع شجرة ثقيل وكأنه حقيبة ملابس خفيفة. ثم مثالا أقل وضوحاً: لا ينبغي أن نتذوق كأس نبيذ وكأننا نتذوق فنجان شاي. ويشكل التمثيل الصامت للفعل المسرحي المرغوب، تجربة تمهيدية مفيدة تضمن في أغلب الأحوال دقة الفعل. ويجب أن يتلوها التدريب باستعمال الأداة نفسها.

2- ينبغي ألا يقطع استعمال الأدوات المسرحية سيال الفعل في المسرحية مالم يطلب المؤلف أو المخرج ذلك بالذات. وكثيرا ما يلاحظ المرء في مشهد سيء التمثيل توقف سيال العرض المسرحي، وذلك أثناء انتظارنا ارتداء الممثل لمعطفه أو إشعاله لسيجارته الموجودة في كل مكان وزمان. ولا تقدم فترات التوقف الميتة هذه أي خدمة إيجابية المسرحية بل إنها فراغ يتراخى خلاله الفعل المسرحي.

وعندما لا يؤكد العمل المسرحي شيئا يرتبط بعقدة المسرحية ينبغي إما أن يستبعد، وإما أن يتوافق مع الحوار حتى لا يكون عملاً متطفلاً.

3- وعلى العكس من ذلك حينما يتطلب الفعل هذا العمل، يمكن إيقاف سيال المشهد بواسطة "التجميد" المتعمد لاستعمال الأدوات المسرحية. ومن أمثلة ذلك، عندما يريد الممثل إبراز جملة ما أو تسجيل رد فعل ما، فهنا يكون للسكون المفاجئ نفس هذا الأثر. كذلك من الأمثلة المناسبة أيضاً، إيقاف "فريدي" للفعل في مسرحية راتيجان والبحر الأزرق العميق، عندما يقف ساكنا والزجاجة في يده في أثناء صبه شرابا لصديقه. وبهذه الطريقة يبرز جملته التالية: "لقد حاولت قتل نفسها الليلة الماضية" كما يضفي على الجملة أهمية زائدة، بدلاً من ضياعها في سياق الحوار. وهناك أيضاً أمثلة عديدة لذلك في مسرحية نويل كوارد "حياة جامدة" حيث يمكن أن يفسر قطع الفعل عند شرب فنجان شاي أو أكل فطيرة، بدلالات خاصة.

وقد استخدمت التجربة التالية، التي تندمج فيها النقاط السابقة، لإيجاد طريقة للتعليم والمران على استعمال الأدوات المسرحية.

* * *

التجربة التاسعة. والغرض منها: تعلم كيفية استعمال الأدوات المسرحية.

التوجيهات المعطاة:

المرحلة الأولى: مثل الأفعال التالية تمثيلاً صامتاً

1- أخرج علبة سجائرك من جيبك (أو من حقيبة يدك).

2- أخرج سيجارة وأشعلها بقداحة تكون هي الأخرى موجودة في جيبك (أو في حقيبتك).

أد الخطوتين معا وكأنهما فعل واحد مستمر.

حاول أن تتصور السياق الصحيح.

المرحلة الثانية: كرز التمرين السابق بأدوات حقيقية.

المرحلة الثالثة: كرر هذا المشهد مستعملا الأدوات، وفي نفس الوقت أدخل عليه الكلمات، "بديع أن أراك." في مكان مناسب بحيث لا يكون هناك توقف سواء في الحركة أو في أداء الكلمات، أد هذا التمرين عدة مرات حتى تشعر بأن الكلمات والفعل قد صارت متوافقة سلسة.

المرحلة الرابعة: كرر المحلة السابقة، وتخيل في هذه المرة أن شريكك قد قال شيئا أذهلك (مثل ... "إنك تكذب")، ثم اختر موضعا تستطيع فيه أن توقف الفعل أو تعلقه، حتى يتأكد لديك رد الفعل.

المرحلة الخامسة: فكر في أكبر عدد ممكن من المواضع في الفعل تستطيع فيها أن توقف الحركة أو تعلقها لتبرز جملة أو تزيد من رد الفعل الذي يبعثه فيك شيء ما أو شخص ما.

والآن كرر التمرين السابق محاولا تنفيذ بعض نقط التوقف تلك.

التعليق:

1- ساعد التمثيل الصامت في المرحلة الأولى، عند الاستعمال الفعلي لعلبة السجائر، والسيجارة والقداحة، كما ضمن تتابع السياق الحقيقي دون ارتباك أو تعثر. كذلك ساعد هذا التمثيل أيضاً على اكتساب التوقيت الصحيح عند إضافة الكلمات في المرحلة الثالثة.

2- وعندما قطع الفعل بعد ذلك لإبراز الجملة (المرحلة الرابعة) قام معظم الممثلين بعدة محاولات فاشلة قبل أن يتوصلوا إلى أكثر نقاط التوقف فعالية. وقد تبين حينذاك أن هذه النقاط تختلف من شخص إلى شخص آخر. وهكذا أفاد التمرين في تعريف الطلبة بمفهوم التوقيت الشخصي أو الفردي - أي تعريفهم أن باستطاعة شخصين أن يفعلا شيئين مختلفين وأن يكونا في الواقع متساويين في التأثير، لأن الفعل يتوافق مع الإيقاع الطبيعي لحركتهما وكلامهما .. الخ

3- كان عدد نقاط التوقف التي كشفت عنها الممارسة العملية في المرحلة الخامسة، مفاجأة مذهلة للطلبة. فة. اكتشفوا ما يزيد على عشرين نقطة في هذا الفعل البسيط وحد، وإليكم قائمة ببعض تلك النقاط:

أ- في أثناء تحسس الجيب بحثا عن القداحة.

ب- في أثناء الإمساك بعلبة السجائر.

ج- أثناء فتح العلبة.

د- عند إخراج السيجارة.

هـ- في أثناء الإمساك بالسيجارة.

و- عند وضع العلبة في الجيب.

ز- عند العثور بالقداحة.

ح- عند إخراج القداحة.

ط- قبل إشعال القداحة مباشرة.

ي- في أثناء إشعال اللفافة.

وبعد المرحلة الخامسة كنت أجعل الطالب عادة يكرر المرحلة الثالثة وهي مرحلة الفعل المستمر المتسق - حتى لا يصبح على وعي زائد بالحركات الفردية، وما لم يتم هذا فربما تكون النتيجة عرضاً مسرحياً مهزوزاً.

ولقد كانت النتيجة الإجمالية للتجربة، اكتساب الطالب –عن طريق تحليل وممارسة الحركات البسيطة التي تتضمن استعمال الأدوات المسرحية– مقداراً أكبر من السيطرة على الحركات والإيحاءات الموقتة توقيتاً خاصاً والبالغة غاية الأهمية بالنسبة للعرض المسرحي النهائي. ولقد استمتعت مرة بمشاهدة بروفة يجريها ذلك المخرج الممتاز "مستر بيتر جلينفيل" وحدث فيها أن أجريت اثنتا عشرة محاولة على الأقل لمشهد إشعال لفافة تتلوه بضع كلمات، قبل التوصل إلى النتيجة المرجوة. ولقد كان هذا بالنسبة لي درساً موضوعياً فيما يجب أن يبذله من يريد أن يصير مثلاً من عناية وانتباه لتفصيلات العمل الذي يشترك فيه، حتى لو كان أبسط الأفعال المسرحية.

أخطاء شائعة:

1- التداخل .. أو تفويت بعض الحلقات في سلسلة الفعل.

فمثلاً في مرحلة الأداء الصامت نسى عدد كبير من الطلبة إشعال القداحة أو وضع علبة السجائر في جيوبهم. وعند حدوث هذا كنت أصر على تكرار الفعال بطء أولاً، ثم الإسراع فيه حتى يصير السياق الكامل قريباً من الطبيعي.

2- في المرحلة الرابعة كان بعض الطلبة يميلون إلى نسيان اتمام الحركة بعد فترة الصمت، وبهذا كانت علبة السجائر أو السيجارة أو القداحة تبقي معلقة في الهواء مدة طويلة جدا. كما يجب أن تتلو فترة الصمت حركة استرخاء لإزالة التوتر (قارن بين هذا المشهد وبين أحد مشاهد المشاجرة) وينبغي أن يكون ترتيب الحركة كما يلي.

أ- ابدأ الفعل.

ب- اقطع الفعل عندما تستجيب لعبارة وأنت كاذب.

ج- أكمل الفعل بسرعة مغايرة تبعا لتغير المزاج النفسي الذي يتلو فترة الصمت

تمرينات إضافية

1- افتح جريدة واقرأ العناوين، ثم طبقها ثانية وضعها جانباً، اقطع الفعل عندما يكلمك شخص ما.

2- ابحث عن المفتاح المطلوب في حلقة المفاتيح التي تحملها، ثم افتح الباب. ابحث عن نقاط التوقف في العمل.

3- مثل تمثيلا صامتة تنظيفك لحذائك، ثم ابحث عن نقاط التوقف الممكنة.

4- تدرب على فتح وإغلاق باب في مواقف مختلفة "مثلا في حالة هرب، أو بعد وداع، أو لزيارة صديق قديم".

5- كرر التجربة مع استخدام الأفعال التالية:

شرب فنجان شاي، تناول وجبة، صب مشروبات، تضميد جرح، استعمال التليفون.

الخلاصة

1- يجب التزود منذ بداية إجراء البروفات بالأدوات المسرحية أو بديلاتها وذلك كي تتيح للممثل المران السكاني على استعمالها.

2- عند استعمال الأدوات المسرحية يجب أن يهدف الممثل إلى ما يأتي

أ- أن يكون دقيقة.

ب- ألا يوقف سيال الفعل في المسرحية، إلا إذا كان هذا في الخطة الأصلية بوصفه تأثير مقصودة.

3- تعتبر فترات الصمت في أثناء استعمال أداة مسرحية، حيلة مقيدة لإبراز جملة أو تسجيل رد فعل.

4- تمثيل الفعل تمثيلا صامتة ومحاولة استرجاع المشهد الصحيح في نفس الوقت يساعدان على ضمان الدقة. وقد استعمل هذا في التجربة التاسعة.

5- تساعد تمرينات إيقاف الحركة أو تعليقها، على تدعيم سيطرة الممثل في استعمال الأدوات المسرحية.

الفصل الحادي عشر

التمثيل في الملهاة

التنبؤ بحدوث الضحك في المسرح أمر يمكن تحقيقه بدرجة أكبر كثير ما يتخيل المرء عادة ورغم تغير الظروف التي يجري فيها العرض المسرحي، كنوع المتفرجين وطابع النكتة والفكاهة في النص، إلا أن مخرج الملهاة البارع يستطيع أن يضع خطته التي يستجيب لها الجمهور بالضحك وهذا يقتضيه التمكن من المبادئ العامة للملهاة، وما تقوم عليه من خدع، وما يتضمنه ذلك كله من ألوان التنافر والتباين الحاد والتكرار. وفي كتابها الرائع .. فن الملهاة **The Craft of Comedy** تقول "مس أثينا سيلر **Athene Seyler**" إن أساس التمثيل في المهاة هي:

انعدام التوازن، والتشويه، والمبالغة في التفخيم والمبالغة في التهوين والمباغتة. وترتبط هذه الأشياء جميعا بشيء آخر هو الصدق. ومن ثم فعليك أولا أن ترى الصورة الصادقة للشخصية لكي تتمكن من قلب توازنها كما أنه يتحتم عليك أن تؤمن بنظرتك المشوهة لتلك الصورة الصادقة التي اكتشفتها. وإذا كنت قد رسمت الشخصية خارجة قليلا عن المألوف، فيجب أن تؤمن مخلصة بأن ما قدرته هو التقدير الصحيح. وأعتقد أن مثل الملهاة القادر يقوم بنفس هذين العملين في وقت واحد، بمعنى أنه يكون مدركاً بغريزته أن التأكيد الذي يضيفه على أحد جوانب الصورة هو تأكيد يشوهها، ومع ذلك فهو يقدمها إلينا على أنها شبيه صادق. والعملية الأولى لتحقيق هذا هي الوقوف خارج الشخصية، أو بالأحرى مواجهة الشخصية. أما العملية الثانية في الاهتمام بإبراز وجهة النظر تلك وتعتمد على ما نطلق عليه اسم التكتيك. إنه فن التظاهر بالاعتقاد في توازن شيء يعلم المرء فقدانه لهذا التوازن. ولهذا وجه شبه بنظرية المشي على الحبل. وأنا في الواقع أعتقد أنه مشي ذهني على الحبل، يؤدى فيه أتفه الأخطاء إلى الدمار. فلو نسيت الشخصية كلها في أثناء عرضك الأحد جوانبها، أو فقدت إدراكك القوي لهذا الجانب وأنت ماض في تحقيق باقي الجوانب، لضاع هدفك الذي تسعى لتحقيقه مع الجمهور".

لهذا يجب على مثل الملهاة أن يمر بثلاث مراحل في أثناء دراسته لدوره:

1- أن ينظر إلى الشخصية من بعد، وأن يراها في وضعها الصحيح.

2- أن يختار أحد جوانب الشخصية ويبرزه.

3- أن يبدو وكأنه مؤمن بالصورة الجديدة (المشوهة) للشخصية.

والتي خلقها هو بنفسه.

وغالبا ما يمر مثل الملهاة العادي بهذه المراحل الثلاث في آن واحد.

ولنأخذ مثالا في غاية الأهمية لدور يصلح لهذه المعالجة، وهو دور "هارباجون" في ملهاة موليير العظيمة "البخيل"، فالممثل الذي يؤدي هذا الدور لن يجد صعوبة -بعد استعراض الشخصية ككل- في اختيار الشره ليكون السمة السائدة التي يتميز بها هذا الرجل. وعندما ينتهي إلى ذلك، فيجب أن يبدو مقتنعاً بمثل تلك الشخصية التي يبدو بها رجل شحيح شحاً يفوق الحد. وعندما يتم هذا بنجاح فسيقل ميل الممثل إلى أداء هذا الدور بشكل مبالغ فيه، وهذه المبالغة غلطة شائعة في تمثيل الملهاة.

ومن موليير ثمة مثل آخر هو المنافق "طرطوف" أما من شكسبير فلدينا "فولستاف" و"بوتوم" و"دو جيري" و"بارولس" وعدد كبير من شخصيات أخرى تبدو كلها أكبر قليلاً من الشخصيات التي تعرفها في حياتنا العادية.

ويجد معظم المبتدئين أنه من الصعب عليهم اتخاذ الاتجاه الكوميدي، ويفضلون عليه التمثيل في مسرحيات جادة يستطيعون فيها القيام بعروض مسرحية "صادقة" – تكون في العادة بالغة الانفعال والتوتر. إذ غالباً ما تجيء معالجة الشخصية معالجة موضوعية، هذا إذا جاءت على الإطلاق، مع توافر النضج والخبرة. أضف إلى ذلك أن التألق والتلألؤ اللذين هما من صميم معظم أنماط الملهاة يكونان شيئا غريبا على كل مثل بطيء الحركة والتفكير. ومع ذلك فإن تعلم خدع الحرفية الخارجية ليس من الأمور العسيرة، وإذا حدث أن تمكن الطالب من بعضها وسمع ضحك المتفرجين الناتج عن استخدامها، فإنه لا يلبث أن هوى التمثيل الكوميدي. وغالباً ما تساعده وسائل المعالجة الآلية في تمثيل الملاهي على اكتساب العناصر الأساسية لهذا اللون من التمثيل. من أجل هذا كنت أجعل الطلبة المتصفين بالبطء يزيدون من سرعة كلامهم وحركاتهم قبل أدائهم لبروفات مشهد كوميدي، وعندئذ كانت عروضهم المسرحية تكتسب الحيوية والتألق في كثير من الأحيان. وعند استخدام هذه الطريقة كنت أنبه الطالب إلى أن الأداء الأسرع سوف يبدو له في أول الأمر أداء مصطنعة للغاية، ولكنه لو أبقي عليه التلاشي هذا الإحساس.

العمل المسرحي في الملهاة:

عندما ينجح الممثل المبتدئ في صيغ الحياة بالاتجاه الكوميدي، وفي القدرة على رؤية الشخصيات من بُعد وفي وضعها الصحيح، يجب عليه أن يحاول التمكن من بعض حيل التمثيل الكوميدي ذات الأثر الفعال في إثارة الضحك. ومن هذه الحيل: التلقي الثنائي **double take**، وإبراز الجمل وإهمالها. واستعمال التكرار والمقابلة.

التلقي الثنائي (أو **double taken**). وهو الخدعة المفضلة لدى مثلي الملهاة. والمقصود به أن تنطبع في ذهنك صورة شيء ما أو شخص ما مرتين متتاليتين. وتكون الصورة الثانية أوضح وأكثر تحدداً من الصورة الأولى وهي التي تثير رد الفعل المضحك لدى الجمهور. وإليك مثالاً بسيطاً:

تصور أنك في مزاج نفسي طيب عند دخولك مكتبك، وأنك تترنم لحن مرح، ثم تقول لزائرك في سعادة و"يومك سعيد" وتتجاوزه لتضع قبعتك على المشجب. ولكنك تتوقف فجأة عندما تتحقق أن هذا الزائر رجل يحمل سكيناً ويتهيأ لمهاجمتك. وتغير انطباعك ومزاجك النفسي عندما "تقع الفأس في الرأس" سيعطي الأثر الكوميدي الذي يثير الضحك. ولعل الذي شوه الصورة الأولى للدخيل هو أنك كنت في حالة نفسية طيبة جدا لم تتوقع معها مثل هذا الزائر. أما الصورة الثانية فقد تحددت بدرجة أشد وضوحاً وجعلتك تتصرف التصرف المناسب.

الابتسامة المتجمدة: نوع آخر من الأنواع التي تثير الضحك. افترض أن شخصاً يقدح في بعض معارفك بطريقة لاذعة وإن كانت بارعة النكتة، إنك تضحك عاليا عندما يعدد نقائص هؤلاء المعارف. لكن ضحكك يتحول إلى ابتسامة متجمدة يتلوها تعبير ثابت عن غضب وتضم شفتيك عندما تتحقق أن آخر شخص أشار إليه كان أنت.

وتعتمد كلتا هاتين الحيلتين على فعاليتهما في إظهارك بمظهر الذي يأتي الأشياء بطريقة آلية، ثم إعادتك من جديد إلى الإدراك التام للموقف مع حدوث صدمة عنيفة.

إبراز الجمل وإهمالها:

من الممكن ابراز كلمة أو سطر أو جملة بوضع لحظة صمت قبلها وهذا أمر ذو فائدة عظمي في الملهاة، لأنه يساعد على إطالة زمن التوتر الكوميدي الذي يجد صمام أمنه في الضحك، وذلك ما سوف يتضح في التجربة العاشرة.

وهناك حيلة أخرى يمكن استخدامها للحصول على تأثير طيب، وذلك بالإضافة إلى إلقاء الجملة التي تثير الضحك بصوت أعلى وبشكل أكثر جدية، وتلك الحيلة هي "إضعاف" الجملة أي قولها بصوت يزيد رقة عن الجمل التي سبقتها. فمثلا في الجملتين التاليتين.

"أغسطس رجل شجاع. هذا على الأقل ما قالوه لي" لو أكدت الجملة الأولى التأكيد الذي تستحقه، ثم قلت الثانية بلهجة ضعيفة أو أقل توكيدا، لكانت الأخيرة قمينة بأن تقابل بالضحك، ويكون ما تعطيه. من إيحاء هو أنك لا تشارك الآخرين فكرتهم عن أغسطس. والبراعة في إضعاف الجمل وعدم توكيدها بصورة فعالة أمر يصعب على بعض الممثلين اكتسابه. وإن كان من السهولة بمكان أن تؤدى السطر أو الجملة بطريقة غاية في الرقة بحيث يغيب مغزى السياق كله عن ذهن المتفرجين.

التكرار:

يستعمل ممثلو الملهاة في مسرح المنوعات عبارات وجملاً مضحكة دلت التجارب على نجاحها في المجال الكوميدي، هذا إلى جانب جمل الإثارة التي يكررونها نفسها أحياناً كثيرة في مناسبات مختلفة وغير ملائمة، فجمل مثل: "أيمكنني أن أسليك الآن يا سيدي؟"[5] أو "هذا كله في البال كما تعلمون" جمل تثير ضحك المرء كلما سمعها. وهي جمل ليست مضحكة في حد ذاتها، إلا أن تكرارها في الإذاعة جعلها تصبح كذلك عند المستمع العادي. ومن المستطاع جعل بعض أجزاء العمل المسرحي تبدو مضحكة إذا تكررت بصورة آلية. كذلك عندما يعوق شيء هذا التكرار الآلي، يكون ذلك باعثا اضحك مشاهدي العرض المسرحي. فالرجل الذي يمض إبهامه في انزعاج في مناسبتين أو ثلاث مناسبات منفصلة ثم يتوقف في نفس اللحظة التي يوشك فيها أن يعضه مرة أخرى، يحظى بضحاك التهور إذا كان توقيته الكوميدي جيداً بدرجة كافية.

---

[5] تســتعمل هذه الجمل في برامج المنوعات بإذاعة انجلترا، وتعتبر من مســتلزمات بعض ممثلي الكوميديا هناك، وتوجد أشباهها في برامج إذاعتنا الفكاهية.

الحوار المشحون في الملهاة:

يحتوي الحوار الكوميدي في كثير من الأحيان على جمل مشحونة بمعان مستترة. وفي مسرحية نويل كوارد "حيوات خاصة" يقول إليوت لأماندا بطريقة عادية: "إن رؤية تاج محل كانت شيئاً لا يصدق، ونوعاً من الأحلام، بينما هو في واقع الأمر يشير إلى رؤيته لها (أي أماندا).

الملهاة السلوكية:

الملهاة السلوكية نمط خاص من الكوميديا الراقية. ويتطلب هذا النمط من الممثل الذي يريد التمكن منه قدرة ضخما من المهارة والخبرة. إذ ينبغي عليه أن يلم إلماماً واسعاً بأساليب وعادات العصر الذي تتناوله الملهاة، وأن يكون على إدراك جيد بأسلوب الحياة فيه. كما يجب عليه في أثناء التمثيل أن يقلل من الانفعالات العنيفة حتى وهو يواجه الظروف التي تتطلب هذه الانفعالات عادة. ونضرب مثلاً لهذا بمواجهة "ليدي براكنيل" الحادثة الموضوع فقدان طفل، وكان الذي فقد كتاب أثير، وكذلك بتودد "ميرابل" إلى "ميلامانت" وهي أمثلة لعدم مواجهة الأشياء الجدية بصورة بالغة الجد.

ولقد كتب "ويتشرلى" و"كونجريف" و"شريدان" و"وايلد" كل بطريقته الخاصة في هذا النمط من أنماط الملهاة الراقية. ويستطيع الطلبة أن يكسبوا الكثير بقراءة مسرحياتهم، بل والأفضل من ذلك بمشاهدتها في عروض مسرحية جيدة. ويتطلب تمثيل هذا اللون أناقة الملبس، ودقة الحركة والإيماءة، وتحديد أداء الجمل. كما يتطلب أيضاً معرفة الممثل بإيقاعات النثر الإنجليزي وإحساسه بها إحساساً صادقاً.

المهزلة:

في هذا النمط من أنماط الملهاة تجرى أشياء متناقضة أو غير متلائم وغير واقعية على أساس طبيعي، ففي مسرحية "**Thark**" من تأليف "بن ترفيرس **Ben Travers**" منظر ديكور لأحد المنازل الفخمة في انجلترا. وفي هذا المكان يطارد الناس الأشباح بالبنادق، والمنزل مزدحم بالأبواب المسحورة والمزالق الخفية وفيه ساق اسمه الموت، حديثه أقرب إلى الفحيح منه إلى الكلام. وواجب الممثل الذي يشترك في المهزلة أن يبقى على وجهه التعبير الجاد حتى في أشد المواقف إثارة للضحك. وكلما زادت جديته صار أكثر إضحاكاً. ومن شأن التمثيل في هذا النمط من المسرحيات أن يوجد لدى الممثل الميل للضحكات المكتومة، ولذا ينبغي التحكم في هذا وإلا تحطم الإيهام الكوميدي.

عندما لا يوجد ثمة مجال للضحك:

يحاول كثيرون من الممثلين البارعين جدا في حرفية الكوميديا إثارة الضحك بطرق غير لطيفة. فهم يقلبون نظام الكلمات، ويدخلون على الص حركات هزلية غير لائقة، بل إنهم يغيرون معنى الجملة الواضح، كل ذلك ليغتنموا ضحكا رخيصة. وواجب طالب التمثيل الا يقلد هؤلاء لأنهم يدمرون التوازن بين ما هو بارع وما هو غث. وإن كان يسمح في المهزلة بعض مبالغات معينة من هذا النوع. على أن ملهاة "فطيرة الكستردة" التي يضرب الممثلون فيها بعضهم بأطباق الحلوى، ثم "الملهاة الخشنة" التي يكثر فيها الضرب واللطم، هما مما لا يدخل في النطاق العام الذي يضم مسرحيات تتفوق براعتها لما بها من روح الكوميديا الحقة.

والتجربة العاشرة تناول مشهداً كوميدياً نموذجياً، يتطور حتى يصل إلى جملة إثارة الضحك. والمشهد مأخوذ من الفصل الثاني من مسرحية "وقاية مستر بانمور Preserving" التي كتبها "بينيرو **Pinero**".

* * *

التجربة العاشرة: والغرض منها: اكتشاف الإيقاع الكوميدي

عدد المشتركين: ثلاث نساء.

الشخصيات:

مسز لوتى بانمور – زوجة صاحب البيت الريفي "كلوارز" الذي يجري فيه المشهد.

مس رولتش آنتيس – شقيقتها

مسز هيلثويت – عمتها.

الفترة – عام ١٩١٠

الموقف:

لقد علمت النسوة أن واحداً من الرجال الموجودين بالمنزل قد قبل الوصيفة الشابة الجذابة، وكل من النسوة تشك بدورها في زوجها او خطيبها.

المرحلة الأولى: يعطى النص التالي للطلبة لدراسته، على أن تحذف منه التوجيهات المسرحية.

مسز هيبلشويت	(وهي تضع يدها على صدرها) أوه، لوتي، أوه، دولتش (تغوص في المقعد ذي المساند بجوار الفوتيل أسفل إلى اليمين) أوه، ياعزيز تاى!
دولتش	(بصوت منخفض) أو ... ه (هامسة إلى مسز بانمور) الصرصور الصغير.
مسز بانمور	(لدولتش) كلا، كلا. تهز دولتش كتفيها. (تسرع مسز بانمور إلى مسز هيبلثويت)
	أوه، كلا ياعمتي !
دولتش	(تذهب هي الأخرى إلى مسز هيبلثويت) مستحيل.
مسز هيلثويت	(وعيناها تدوران) يا عزيزتاي، لن تكون هذه أول مرة يطعنني فيها عمكن في قلبي. دولتش (وهي تجلس على الفوتيل) كلا!

مسز هيبلثويت منذ سنوات.. في هاروجيت .. مخلوقة في الفندق..
فاجرة ذات خصر فاضح..

مسز بانمور (وهي تتناول يد مسز هيبلثويت) آه!

مسز هيلثويت وذات صباح ذهبت إلى ملعب التنس وواجهتهما.

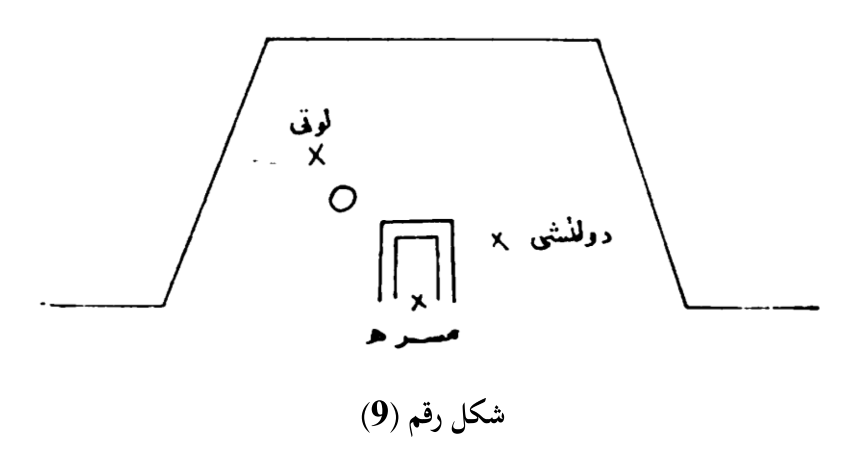
دولتش (بحماس) وماذا حدث؟

مسز هيبلثويت (تجاهد للوقوف على قدميها) دفعت شلناً غرامة لإتلاف. أرض الملعب بكعب حذائي. (تسير إلى أقصى المنصة يساراً في انزعاج كبير)

المرحلة الثانية

التعليمات المعطاة:

مثلن المشهد السابق بصورة جدية، متخيلات أن تأكد مسز هيبلثويت من أن زوجها هو المتهم ستكون عاقبته وخيمة. وستكون أما كنكن في بداية المشهد كالتالي:



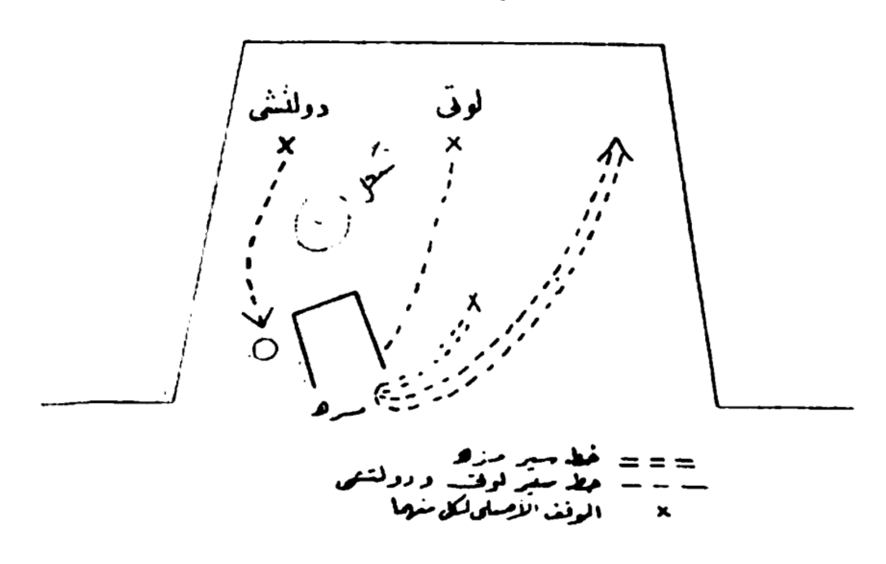
شكل رقم (**9**)

توجيهات لمسز هيبلويت: لا تحملى كلماتك الكثير من الهجوم، وخاصة في الجمل التي لا يخفى أنها جمل مضحكة. وكل الذي يهمك هنا هو أن في هذا الحادث نهاية زواجك.

ستكون الحركة في هذا المشهد قليلة جدا. وستجلس مسز "هـ" في المقعد ذي المساند في مقدمة خشبة المسرح إلى اليمين، وعلى يمينها دولتش وعلى يسارها لوتى.

المرحلة الثالثة:

يطلع الطلبة على النص الكامل، متضمناً التوجيهات المسرحية المذكورة سابقاً. ويمثل المشهد مرة أخرى، مع إبراز مثيرات الضحك إبرازاً كاملاً.



شكل رقم (١٠)

التوجيهات المعطاة:

في بداية المشهد تكون أماكنكن كما هو مبين في الشكل رقم (١٠).

توجيهات لمسز هيبلثويت: "أعط المشهد أهميته الكاملة واندفاعه. مثلى الموقف بحيث يصل إلى المستوى الذي يبدو به في مسرحية جدية فعلاً. وليكن إيقاع الأداء أسرع من ذي قبل. والجملة الأخيرة هي الجملة التي ينبغي أن تثير أعلى عاصفة من الضحك، ولهذا أبرزها مسبوقة بفترة صمت وأنت تجاهدين للوقوف على قدميك. ومن المهم أن يكون هذا السطر هو أوضح سطور المشهد، وبالتالي لا تبالغي في إبراز جملة يا عزيزتاي، لن تكون هذه أول مرة يطعنني فيها عمكن في قلبي" لأنها ليست هي الذروة.

توجيهات إلى دولتش ولوتي: يجب عليكما أنتما الاثنتين أن تحاولا تهدئة مسز "هـ" على الرغم من استعداد دولتش التام لتصديق أن عمها زير نساء، وإن كانت مسز بانمور التي هي من طينة أنقى فلن تصدق ذلك. وهكذا يتم تمثيل المشهد الذي يقع بين هاتين الاثنتين بأقصى المنصة وبعيداً عن مجال رؤية مسز "هـ"، وذلك قبل أن تهرعا كلتاهما لتؤكدا لها أن العم لا يمكن أن يفعل فعلة كهذه وعندما تبدأ العمة قصتها عن فعلته السيئة في الماضي فيجب عليك أن تبدي اهتماماً كبيراً وأن تبقيا على التوتر الكوميدي عن طريق إسباغ الإحساس باللهفة في صورة اعتراضات مثل "كلا"، "آه"، "ماذا حدث؟"، ثم تؤكد دولتش هذا الإحساس بدرجة أكبر، وذلك بجلوسها على الفوتيل واستعدادها لسماع المزيد.

ملاحظات:

1- أديت القطعة التي مثلت تمثيلا جديا ثم تمثيلا كوميديا عدة مرات، إلى أن وصل العرضان إلى صورة أرضتني.

2- حضر بقية طلبة الفصل الملاحظة نتائج التجربة.

3- اخترت أولئك الممثلات من فصل دراسي أعلى.

تعليقات:

يمكن تلخيص أوجه الاختلاف بين العرضين الجدي والكوميدي على النحو التالي:

في العرض الجدي (المرحلة الأولى):

1- كان إيقاع الأداء أبطأ.

2- خطي التفاعل المتبادل بين لوتى ودولتش بتأكيد أكبر. وهكذا بدت كلمة "أو .. هـ"، الأولى من دولتش صيحة ألم (وبالكاد سمعت كلمة الصرصور الصغير)، أما كلمتا لوتي "كلا .. كلا .." فقد قالتهما وكأنها تقصد أن تقول: "هذا مريع" كما أوجدت فترة صمت بين الكلمتين.

3- كانت مسز هيبلثويت تنشج في هدوء قبل حضورهما لتهدئتها.

4- وضعت دولتش يدها برقة على كتف عمتها، بدلاً من أن تجلس على الفوتيل.

5- كانت كلمة "آه" التي قالتها مسز بانمور حافلة بنذير السوء.

6- استغلت مسز "هـ" المضمون الكوميدي لكلماتها بتحكمها في دموعها أثناء حديثها الهادئ، ثم بابتسامتها المريرة عند قولها "فاجرة .. ذات خصر فاضح ..، وأدت جملة "ذهبت إلى ملعب التنس وواجهتهما" بصوت خفيض حزين.

7- وسألت دولتش سؤالها "وماذا حدث؟" بلهجة رقيقة.

8- كان أداء الجولة الأخيرة مصحوبة بابتسامة، وكأنها تريد أن تقول: ولقد تقبل كل معاناتي وكأنه يستمع إلى ملحة حمقاء، هذا كل ما في الأمر.

أما في أحسن صور الأداء الكوميدي تأثيراً:

1- كان إيقاع الأداء أسرع.

2- كانت الإستجابات أسرع في جملتها (لهذا كان ما استقبلت به كلمة دولتش "كلا" عند جلوسها على الكرسي، هو الابتسامة).

3- كان التفاعل المتبادل بين دولتش ولوتي أقوى في صبغته التآمرية، بمعنى أنهما كانتا تحاولان إخفاء انفعالاتهما عن عمتهما.

4- كان نشيج مسز "هـ" أكثر ارتفاعاً إلى أن تمالكت نفسها بالدرجة التي تمكنها من قص حكايتها.

5- كان تناول مسز بانمور يد عمتها وربتها عليها سببا في كتمان الضحكة التي تلت قولها "فاجرة ذات خصر فاضح"، ولم تؤكد هذه الجملة في غير موضعها، وهذا صار عدم إفساد ذروة المشهد أمراً مؤكداً.

6- سألت دولتش "ماذا حدث" بلهفة كبيرة.

7- جاهدت مسز "هـ" للوقوف على قدميها دون كلام لدرجة أبرزت نقيض الذروة شبه المتوقع إبرازاً جيداً.

8- كانت لهجة الجملة الأخيرة أشد هجوماً من مثيلتها في الأداء الجدي.

9- الضحك الذي تلا ذلك (وهو أعلى ضحك في المشهد) كساه مشى الممثلات.

ويمكن تلخيص تتابع المشهد على النحو الآتي:

أ- تحركات الاقتراب والحوار الذي يمهد لجمال الضحك الرئيسية وهذه تتضمن الأقوال الأربعة الأولى (حتى كلمة دولتش "مستحيل").

ب- امتداد التوتر عن طريق الحوار الرئيسي وجمل المقاطعة الاعتراضية التي تبدأ من قول مسز "هـ" ... يا عزيزتاي، لن تكون هذه هي المرة الأولى ..."

ج- فترة الصمت – أو نقطة التوتر بعد قول دولتش ماذا حدث؟.

د- الانطلاق، أو الجملة التي تثير الضحك.

هـ- حركة الاسترخاء التي تكتم الضحك.

وكان من الطبيعي ألا تتبع كل العروض المسرحية لهذا المشهد هذا النموذج بالضبط. ولابد أن أؤكد أن هذا ليس إلا نمطاً واحداً لسياق الضحك فيه، ويمكن اكتشاف أنماط أخرى بالتجربة. كما أن هناك مجالاً واسعاً للبحث في ثنايا مسرحيات الملاهي الإنجليزية. وكذلك توجد أنماط أخرى جديرة بالرجوع إليها في مسرحية "سنة الحياة **Way of The World**" التي كتبها "كونجريف"، ومسرحية "أهمية أن يكون المرء جاداً **The Importance of Being Earnest**، التي كتبها "وايلد"، وكذلك مسرحية "حيوات خاصة **Private Lives**" التي كتبها "كونراد"، والمخرج أو الممثل الذي يستطيع التعرف على نموذج الضحك في المشهد الذي يخرجه أو يمثله، يجد فيه عوناً لا حد له أثناء بحثه عن بواعث الضحك المراوغة التي يستجيب لها الجمهور.

أخطاء:

1- كلام الممثلات في أثناء ضحك المتفرجين. وتلك غلطة. شائعة، حال دونها العمل المسرحي إلى حد ما؛ كما حال دونها أيضاً استخدام خطوات الاسترخاء على نحو ما ذكرنا من قبل. أما اللاتي كن يصرون على خطئهن فكنت أطلب منهن أن يكررن جملاً بعينها ثم يتبعها بفترة صمت تشغلها حركة أو إيماءة تلائم الشخصية والموقف. وغالباً ما كنا نحاكي ضحك المتفرجين ليعتاد المبتدئ تقبل استجابتهم.

2- بطء الاستجابة .. الذي كان من شأنه تقليل السرعة ومن ثم كسر الإيقاع الكوميدي. وقد قومنا هذا الخطأ بتمثيل تتابع المشهد عدة مرات إلى أن يتوافر الممثل الإحساس به. وقد ساعدت مشاهدة الطالبات لزميلاتهن الأخريات في أثناء أدائهن للعرضين المختلفين، على تطوير عروضهن المسرحية الخاصة بأقل قسط من توجيهاتي. وبالإضافة إلى ذلك فقد أعطيت الطلبة في تمرينات أخرى تدريبات مستمرة على الاستجابة السريعة لحوار الشريك على خشبة المسرح.

3- البطء في التقاط "مفتاح الكلام Cue" ... وقد لاحظ الطلبة كيف كان هذا يحدث عمداً في تمثيل الصورة الجدية لإحداث تأثير جيد، لكنه حينما كان يحدث في الصورة الكوميدية كان من شأنه إفسادها. ولقد قضينا على هذا البطء بالتدريب المستمر على استعمال الحوار السريع المتأجج الذي نجد أمثلة منه في بعض مسرحيات "أرديتس"، كما عالجت بعض الوجوه الفنية الأخرى في حصص التدريب على الإلقاء. كما أن تحكم الممثل تحكما خاطئا في تنفسه كثيرة ما يكون سببا في تأخره عن التقاط مفتاح السلام ومن ذلك مثلاًأخذ المبتدئ نفسه بعد انتهاء آخر المتحدثين من قول آخر جملة في الحوار ما تكون نتيجة قطع المشهد بوقفات زائفة.

4- توقع مفاتيح الكلام، أو مقاطعة جمل الممثلين الآخرين (الركوب عليهم). وقد كان هذا يحدث في تمثيل كل من الصورتين الكوميدية والجادة. ويرجع سبب هذا عادة إلى الحرص المفرط للاحتفاظ بمستوى السرعة، أو إلى عدم التأكد من جملة المفتاح. ولقد عالجت هذا العيب عادة بفحص النص مع الممثلين، والإشارة إلى الأماكن التي حدثت فيها الأخطاء. ثم كان المشهد يمثل عدة مرات إلى أن يتمكن الطلبة من مفاتيح الكلام في الوقت المناسب.

كما كنت أشير إلى أن الحوار المتداخل عن عمد هو مؤثر كوميدي يستخدمه كتاب المسرح والمخرجون في كثير من الأحيان، وإلى أن هذا النوع من الحوار له صنعته الفنية وتكنيكها الخاص.

5- العجلة أثناء تأدية المشهد أخذا بالفكرة الخاطئة بأن السرعة وحدها هي روح التمثيل الكوميدي. ورغم أنه ينبغي أن تكون السرعة السائدة (أو إيقاع الأداء) أسرع في الصورة الكوميدية للقطعة، إلا أنه يتحتم مع ذلك وجود التنوع الفردي في سرعة الممثل، ودرجة صوته وحجم هذا الصوت وقدرته على التأكيد، وهي متطلبات تتميز بها جميع أنواع التمثيل الجيد. ولقد رأيت عرضاً مسرحياً المشهد الفطيرة في مسرحية "أهمية أن يكون المرء جاداً" أفسده الممثلون باندفاعهم خلاله بسرعة مهلكة. والعلاج الوحيد لهذا العيب هو أن يقلل الطالب من سرعته، وأن يؤدي كل عمل مسرحي دون استعجال، وذلك وفقاً لما جاء في توجيهات المسرحية السابقة. وسوف ينتج عن ذلك في بداية الأمر سرعة أبطأ ما هو مطلوب، إلا أن التمثيل سوف يكسب التنوع في كل من الصوت والحركة. وإذا أعيد تمثيل المشهد بعد ذلك مرتين أو ثلاثاً لوجدنا الطالب يكيف نفسه تبعاً لسرعة الإيقاع الصحيحة دون أن يفد التنوع الذي يشيع الخصوبة عندئذ في العرض المسرحي.

تمرينات إضافية:

1- التوتر الكوميدي المؤدي إلى ثنائية التلقي.

أليس	جورج، كنت أعلم دائما أنك أكثر الرجال عطفاً.
جورج	أكنت تعرفين هذا حقا؟
أليس	بل وأكثرهم مروءة!
جورج	أكثرهم مروءة!
أليس	إنني أعنى هذا حقاً، يا جورج .. أكثرهم عطفاً، وأكثرهم مروءة .. بل وأشجعهم ..
جورج	أشجعهم! أوه .. أليس!
أليس	هكذا اعتقدت ..
جورج	(في ذهول) أجل، اعتقدت ..
أليس	اعتقدت أنك أنت الرجل الوحيد الذي سوف يتحمل تبعة ما فعلته أنا الليلة الماضية.
جورج	يتحمل تبعة .. (متحققا مما تقصده) يتحمل تبعة .. يا إلهي الرحيم!

يجب أن تنقلب النظرة البلهاء التي ترتسم على وجه جورج وأليس تحاول إغراءه إلى نظرة ذعر عندما يتحقق مما تدبره له. وأن يكون ترديده الآلي ليلة "يتحمل تبعة ..." أولا بطريقة عادية، ثم بصوت عال لتقرر فزعه .. وذلك لتحقيق الضحك المطلوب.

2- المنظر الأول من الفصل الأول في مسرحية "مدرسة الفضائح Scandal" للكاتب "شريدان".

"مسز كاندور ... إن ناقلي الأقاويل يستوون في السوء مع مختلق الحكايات – تلك ملاحظة قديمة، إلا أنها صادقة جداً. ولكن ما الذي يمكن عمله، كما قلت أنا من قبل؟ كيف يمكنك أن تمنعي الناس من الكلام؟ اليوم، أكدت لي مسز كلاكيت، أنه حدث أخيرا أن أصبح مستر ومسز هني مون زوج وزوجة بالفعل مثل بقية معارفهم وذكرت كذلك أن أرملة معينة تقطن في الشارع التالي، قد تخلصت من مرض الاستسقاء واستردت قوامها بشكل مذهل للغاية. وفي نفس الوقت، أكدت لي مسز تاتل، التي كانت تجلس بجوارنا، أن لورد بافلي اكتشف وجود زوجته في بيت لا يتمتع بسمعة طيبة، وأن كان على سير هاري بوكيه وتوم سونتر أن يمتشقا الحسام بسبب حادث مشابه. ولكن يا إلهي! أتعتقدين أني كنت أقص مثل هذه الحكايات! كلا، كلا! فناقلو الأقاويل والشائعات، كما قلت من قبل يستوون في السوء مع مختلفي الحكايات.

ولابد أن يكون إلقاء هذه الفقرة رشيقا وبطريقة مرحة للحصول على قيمتها الكاملة. كما يجب أن تؤدي أداء سريعا حتى يمكن الحصول على الضحك الرئيسي عند الجملة الأخيرة، حيث التباين واضح بين القاعدة التي ذكرها مسز كاندور وبين ما تمارسه فعلاً.

3- المنظر الأول في الفصل الرابع من مسرحية شكسبير "جعجعة بلا طحن. "Much Ado About Nothing

تعترف كل من بياتريس وبينديك بحب كلاهما للآخر.

بينديك أنا لا أحب في العالم شيئا مثلما أحبك: أليس هذا غريبا؟

بياتريس غريب غرابة الشيء الذي أجهله. كان باستطاعتي أن أقول إني لم أحب شيئا مثلما أحبك، ولكن لا تصدقني، أنا في الواقع لا أكذب ولكني لا أعترف بشيء ولا أنكر شيئاً.

إنني آسفة من أجل ابن عمي.

بينديك قسماً بسيفي، إنك تحبيني يا بياتريس.

بياتريس لا تقسم به، ولكن ابتلعه.

بينديك سأقسم به إنك تحبيني، وسأجعله يبتلع ذلك الذي يقول إني لا أحبك.

بياتريس ألن تبتلع كلمتك؟

بينديك دون صلصة تعدلها. أنا أعلن أنني أحبك.

بياتريس إذن، فليسامحني الرب!

بينديك لأية جريرة، يا بياتريس الحلوة؟

بياتريس لقد أتحت لي ساعة سعادة، وكنت أوشك أن أعلن أني أحبك.

إن التوتر الكوميدي هنا يسير تدريجيا إلى عبارة "لأية جريرة، يا بياتريس الحلوة؟" ثم يتراخى في قول بياتريس "كنت أوشك أن أعلن أني أحبك."

ينبغي أن تزود هذه القطعة الطالب بفرص الإبراز الدقيق للجمل، وبأبرع أنواع التمثيل الكوميدي العاطفي (الرومانسي). ويمكن مقارنتها بالفقرة المأخوذة من مسرحية "حياة جامدة" والتي استخدمناها لتوضيح استعمال الحوار المشحون (ص).

4– مريض بالوهم.

من مسرحية "الخطبة The Proposal" لأنطون تشيكوف لقد جاء لوموف طالباً يد ناتاليا، فتركه أبوها المبتهج لحظة، وأسرع إليها ليزف النبأ.

لوموف الجو بارد. إن جسمي كله يرتعد كما لو كنت أجتاز امتحاناً ... المهم هو أن تعقد العزم. لأنك لو فكرت في الأمر مدة طويلة جداً، ورحت تثرثر وتتردد، وأخذت تنتظر المرأة المثالية أو الحب الحقيقي، فلن تتزوج أبداً ... بررر ... ما أشد البرد! .. وناتاليا ستيبا نوفنا ربة بيت ممتازة .. ليست قبيحة الشكل، كما أنها متعلمة – فاذا أريد أكثر من ذلك. ولكن، لقد بدأت رأسي تطن من فرط الاضطراب (يشرب ماء) حتم على أن أتزوج. أولاً لأنني بلغت الخامسة والثلاثين. وهي سن خطرة، كما تعلم. ثانياً، لأني في حاجة إلى حياة مستقرة منظمة، وقلبي في حال سيئة ودائم الخفقان. إنني في شدة الانزعاج، ودائما ما تنتابني حالة عصبية. وفي هذه اللحظة بالذات ترتعد شفتاي، و يطرف جفن عيني اليسرى، ولكن أسوا ما ينتابني من مشاكل يكون ساعة النوم "فما أكاد أدخل فراشي وأتهيأ للنعاس حتى يخزني شيء ما في جنبي الأيسر .. يخزني .. ثم تنفذ الوخزة من كتفي مباشرة لتكون في رأسي، وإذا في أقفز كالمجنون، وأتمشى قليلاً ثم أعود فأستلقي على الفراش ولكني لا أكاد أبدأ في الإغفاءة –حتى تعود الوخزة– وتنفذ مرة أخرى في جنبي. وهكذا يتكرر نفس الشيء أكثر من عشرين مرة".

تذكر أن لوموف رجل موفور الصحة في واقع الأمر. وأن له مظهرا جسمانية قويا يناقض ما يقوله هنا مما يساعد على إبراز الكوميديا، كما أن طرف جفنه وار تعاد شفتيه سوف يضيفان الكثير إلى مادة الضحك. كما يقتضي اضطرابه الواضح أداء الكلام بلهجة عصبية قلقة.

الخلاصة

1- يمكن أن يرسم الممثل والمخرج الخطة التي تؤدي الاستجابة المتفرجين بالضحك. وتعتمد هذه الخطة في كثير من الأحيان على خدع مثل المفارقات الحادة والتناقضات وتكرار الأعمال المسرحية.

2- ينبغي على ممثل الكوميديا في أثناء دراسته لدوره أن:

أ- يرى الشخصية في وضعها الصحيح.

ب- يختار أحد جوانب الشخصية و يحرفه أو يشوهه.

ج- يؤمن بهذا التحوير الجديد للشخصية.

3- وتتوفر المقدرة على رؤية الشخصية من بعد عن طريق النضج والخبرة.

4- بعض حيل الكوميديا التي شرحناها هنا هي، ثنائية التلقي والابتسامة المتجمدة وإبراز بعض السطور والجمل وإهمالها والتكرار والتباين أو المفارقة ثم استخدام الحوار المشحون استخداماً بارعاً.

5- الملهاة السلوكية نمط خاص من أنماط الملهاة الراقية. وهي تتطلب من الممثل عدم الانفعال وأناقة الملبس ودقة الكلام والحركة والإشارة. كما يجب أن يتوفر لديه كذلك الإحساس بإيقاعات النثر.

6- المهزلة .. في هذا النمط من أنماط الكوميديا تجري أحداث غير واقعية على أساس أو خلفية طبه حية. ويجب على الممثل هنا أن يحتفظ بوجه جامد ا خلوا من العاطفة، وأن يكون مؤمنة بما يفعل.

7- يمكن أن تتسبب المؤثرات الكوميدية المبالغ فيها أو المؤثرات الفجة في القضاء على توازن المسرحية. ويجب تجنب الحيل الكوميدية عندما لا تكون منسجمة مع أسلوب المسرحية.

8- عند تأدية مشهد كوميدي، يجب على الطالب أن يدرس الخط الذي تنتمي إليه الملهاة. والتوتر الكوميدي يسير تدريجيا إلى أن يصل إلى جملة إثارة الضحك.

9- يجب على الممثل ألا يتكلم في أثناء ضحك المتفرجين، وعليه الانتظار حتى يبدأ الضحك في التلاشي.

10- يجب التقاط مفاتيح الكلام على الفور.

11- إيقاع الأداء في الكوميديا أسرع بصفة عامة منه في المسرحيات الجادة، على أننا ننصح بأن تؤدي أحيانا مشاهد معينة بسرعة ابطا أثناء البروفات حتى لا تضيع على الطالب النقاط الأساسية.

الفصل الثاني عشر

عناصر الحركة المسرحية

ذكرنا من قبل، ونحن نناقش مستلزمات الممثل العامة، أن الجسم المسترخي والمتحرر من التقلصات العضلية، هو من الضرورات الحيوية لعمله. فإذا كان جسم الممثل شديد التوتر سد عليه سبل اتصاله بالمتفرجين وأثر في العرض المسرحي. ومن الأهداف الرئيسية للتدريب الحركي جعل الجسم أداة مسترخية على استعداد لموجهة متطلبات العمل المسرحي ويجب على الممثل أن يقوم بتمرينات يومية تساعده على أن يظل لائقة وتجعل عضلاته لينة وخالية من التوتر الزائد عن الحد، شأنه في ذلك شان راقص الباليه الذي يخضع نفسه لنظام تمرينات دائم شاق. ويجب أن نقرر هنا أنه لابد من ذل قدر معين من التوتر والجهد لأداء الأعمال اليومية بنجاح، وذلك مثل الجلوس والوقوف والسير والجري. والحقيقة أنه لابد أن يصاحب كل فعل توتر عضلة ما، بل إن وقوف المرء منتصبا دون حركه ما يستلزم تشغيل مجموعات من العضلات المتضادة. والواجب ألا تغيب هذه الحقيقة عن بال طلاب الدراما الذين يتمايلون في مشيتهم وكأنهم بلا أعمدة فقرية. والاسترخاء الحقيقي شيء غير التراخي. الذي لا يعدو إبقاء عضلات مهمة حالة تعطل دائم.

ولكن التدريب على الحركة له هدف أكثر إيجابية، إذ يجب أن يساعد الجسم على أن يصير أكثر تعبيرا وأن يبتهج بالحركة الخالصة والنشاط العضوي، وكثيرا ما نسمع أن فنانة قد مثل بجسده كله، والمقصود بهذا أنه مثل بتلك الطريقة التي يحشد فيها كل إمكانياته العضوية ليجعل تمثيله مؤثراً وشبيهاً بالحياة. ولقد كان مشهد احتضار ريتشارد الثالث كما مثله سير لورانس أوليفييه بذراعيه وساقيه وهما تخبطان في الهواء، أشبه بمشهد عنكبوت يقاس سكرات الموت. وفي تلك الحالة تقمصت روح الشخصية جسد الممثل، فعبر به عن كل خلجة من خلجات أفكار ريتشارد وكل إحساس من أحاسيسه، وهذا هو مستوى التمثيل الذي ينبغي أن يكون هدف الطالب.

وأخيراً، فسوف يكون تدريبنا عوناً للطالب على اكتساب الإحساس بالإيقاع الذي هو عنصر أساسي جدا من عناصر التوقيت الجيد.

نظام وتيري بسيط:

إليك بعض تمرينات بسيطة يجب أن تقوم بها يومياً كتدريب لليونة الجسم، ولن تحتاج سلسلة التمرينات كأنها أكثر من خمس عشرة دقيقة.

1- (أ) قف وقدماك منفرجتان والذراعان تتدليان في استرخاء إلى جانبيك. أنظر شكل ١: (أ).

(ب) انحن إلى الأمام على أن تكون الرأس إلى أسفل تماماً. الرأس والذراعان في استرخاء. الركبتان مثنيتان قليلا. يجب عدم القيام بأية محاولة للمس الأرض وإلا ترتب على ذلك تصلب الجسم.

(ج) افرد جسمك إلى أعلى ببطء كما لو كنت تنجذب إلى السقف. بخيوط متصلة بأصابعك.

(د) استرخ في وضع الانحناء (مثلما هو مشروح في ب). وكأن. الخيوط المتصلة بأصابعك قد حلت.

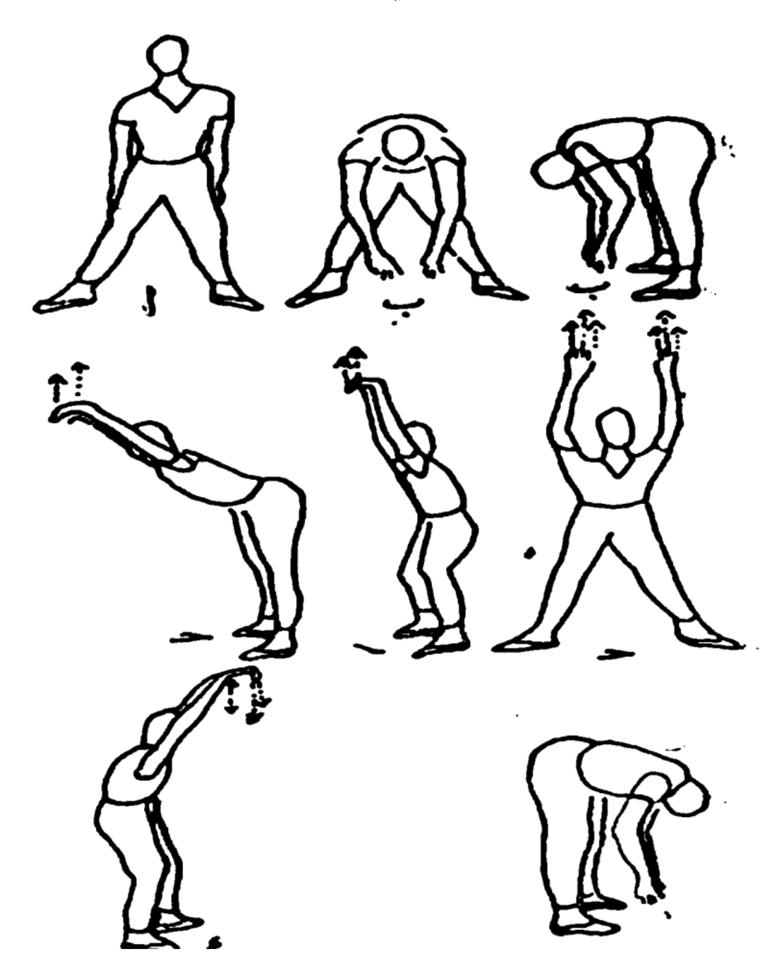
كرر هذا التمرين ثماني مرات.

2- أدر رأسك بطء أولا ناحية اليسار، ثم بعد من ناحية اليمين – ست مرات في كل ناحية. أد هذا بدقة، وإذا أحسست بالدوار توقف في الحال.

3- لف ذراعك اليسرى إلى جانبك (شكل رقم ١٢) كما لو كنت تقذف شيئا وذراعك أعلى من كتفك –كرر هذا ست مرات.

افعل نفس الشيء بالذراع اليمنى.

كرر هذا وأنت تلف الذراعين معاً في نفس الوقت.



شكل رقم (١١) التمرين الأول



شكل رقم (١٢)

4- احفظ توازنك على الساق اليمني، مع، وضع اليدين على الردفين (شكل رقم ١٣) ولف الساق اليسرى خمس مرات.



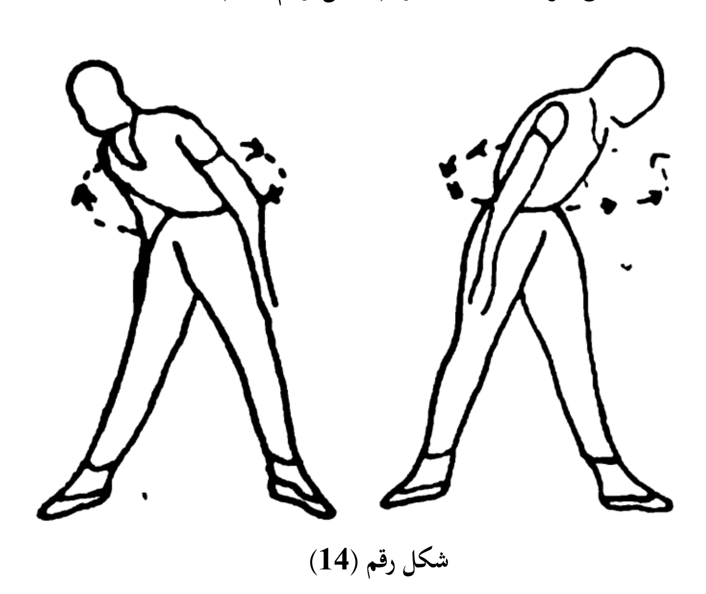
شكل رقم (١٣)

احفظ توازنك على الرجل اليسرى، ثم لف الرجل اليمنى خمس مرات.

5- شد وأرخ قدمك اليسرى وذلك بشد وإرخاء أصابع قدمك ست مرات.

كرر هذا مع القدم اليمني. وبعدئذ هز كل قدم على الترتيب حتى تشعر بها وكأنها سائبة.

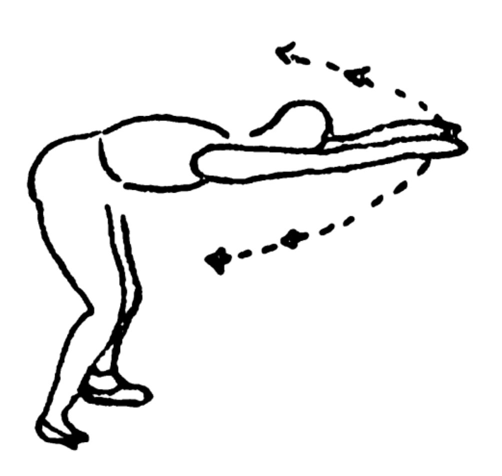
6- قف وقدماك منفرجتان والذراعان متدليتان في استرخاء إلى جانبيك، وبعدئذ انحن قليلاً إلى الأمام ثم لف الجذع خمس مرات إلى اليمين – وبعدئذ خمس مرات إلى اليسار (شكل رقم **14**).



شكل رقم (**14**)

7- **قف ومعصماك أمام جسمك. هز كل معصم بدوره حتى تحس به سائبة ومتدلية كثقل ميت. بعدئذ لف المعصم الأيسر. كرر هذا مع المعصم الأيمن.**

8- **اثن الجسم حتى يصبح الجزء الأعلى من الجذع موازية للأرض مع جعل الذراعين مفرودتين إلى الأمام والرأس مرفوعة إلى أعلى ا ستشعر بالتوتر في الرقبة والكتفين. ادفع الذراعين إلى الجانبين مع إبقاءهما في مستوى الكتفين، ثم أعدهما إلى الوضع الأمامي (شكل رقم 15). وتبقى الرأس مرفوعة في أثناء ذلك. أرجح الذراعين إلى الأمام والجانبين ست مرات، وبعد ذلك استرح في وضع الوقوف معتدلاً.**



شكل رقم (15)

9- وفي النهاية كرر التمرين الأول.

من الممكن إضافة التمرين التالي لتقوم به ليلا، إذ يساعدك على الاسترخاء بعد عناء النهار.

10- استلق ممدوداً على الأرض أو على فراشك، مع مسند مثل وسادة صغيرة تحت قاعدة العنق. دع جسمك يغوص إلى الأرض أو في الفراش حتى تحس به كأنه ثقل ميت. ومع ذلك فسوف تكون هناك نقطة إجهاد في مكان ما -- ربما في الرقبة أو الكتفين. وعندئذ وبمنتهى التأني انقل نقطة التوتر هذه إلى منطقة أخرى من الجسم، كالسلسلة الفقرية ثم بعدئذ الساقين، فالقدمين فالأصابع. وبعد ذلك ستحس بنقطة التوتر وهي تصل إلى إحدى كتفيك ثم إلى إحدى ذراعيك عن طريق عمود الفقري، وأخيراً وهي تصل إلى يدك المضمومة قليلاً والتي قد تكون واحدة من اليدين. وفي النهاية أرخ التوتر بفتح يدك والسماح لها بالهرب.

وهذا النظام الوتيري البسيط يساعد على تحقيق الاسترخاء بالإضافة إلى تمرينات ربط الصلة بين الممثل والجمهور وغيرها من التمرينات التي تتناول الحرفية الخارجية.

الوضع الجيد.

يجب أن تكون وقفة الممثل العادية وقفة طمأنينة يقظة لا يشوبها كثير من التصلب أو كثير من الاسترخاء. ويجب اصدار التوجيهات إليه على النحو الآتي:

1- أشعر نفسك بأنك أطول ما أنت دون أن تشبه بالفعل على أطراف أصابعك.

2- أدر كتفيك وهزهما ثم دعهما تغوصان في موضعيهما في غير مبالغة إلى الأمام وإلى الخلف.

3- أشعر نفسك بشيء من التوتر في تجويف الظهر.

4- اختر نقطة في مستوى النظر على بعد حوالي عشرة أقدام، وخذ أربع خطوات تجاهها.

ينبغي أن يستوثق الأستاذ من أن جسد الطالب ليس متصلباً، وأن الكتفين ليستا مجذوبتين إلى الخلف أو مندفعتين كثيرة إلى الأمام، وأن الرأس ليست مقذوفة إلى الأمام.

السقوط على خشبة المسرح:

من الممكن اعتبار طريقة السقوط على خشبة المسرح امتداداً لتمرينات الاسترخاء.

1. قف منتصبة في الوضع الصحيح الذي سبق شرحه.
2. استرخ تدريجيا وترنح إلى الأمام وإلى الخلف.
3. تهاو على ركبتيك. واستدر وأنت تلمس الأرض.
4. تدحرج من جانب إلى الآخر وأنت تستقر على الأرض.
5. ينبغي أن تكون الرأس هي آخر ما يصل إلى الأرض.

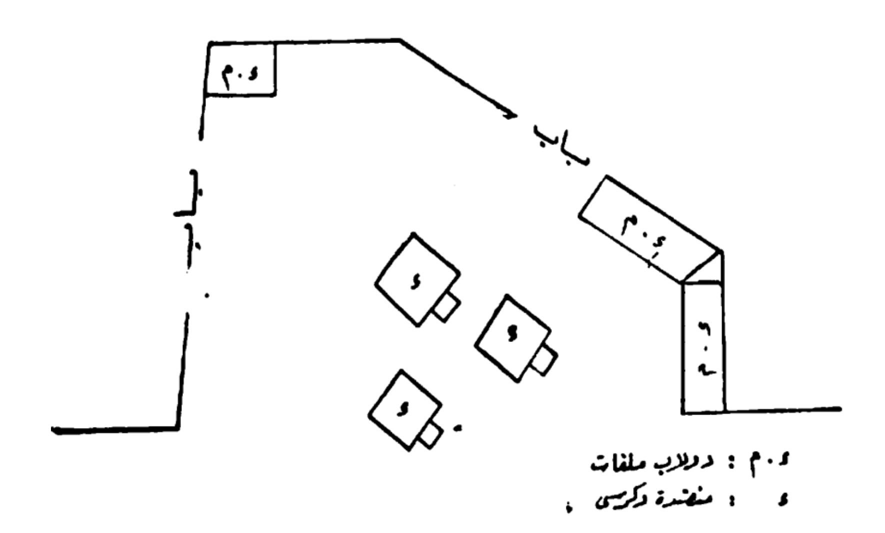
يجب أن تؤدي هذا التمرين ببطء في البداية، ثم زد السرعة تدريجياً حينما تكتسب الثقة بنفسك.

الحركة الغريزية:

إننا نستجيب استجابة غريزية للهجوم إذا هوجمنا، ونحن لا نتعقل. سلوك دفاع معين ساعتها وإنما تتخذه. ويمكن استخدام أمثال تلك الاستجابات الغريزية استخداماً جيداً في التدريب الحركي، ولقد أجريت التجربة التالية للتدليل على ذلك.

التجربة الحادية عشرة:

عدد الشخصيات: تسع.



شكل رقم (**16**)

يدب شجار في المكتب الخارجي لإحدى مؤسسات الأعمال الكبرى ويقترب جميع الموظفين الموجودين في المكتب الرئيسي قدر الإمكان من الباب الأيمن، وتشرب أعناقهم لسماع ما يقال. وفجأة يدق الجرس مستدعيا السكرتيرة. ومعنى هذا عودة المدير، فيستأنف كل الموظفين الآخرين أعمالهم أمام المكاتب أو عند دواليب الملفات خشية أن يدخل عليهم فيضبطهم وهم منصرفون عن عملهم. يصفق الأستاذ بيده إشارة البدء المشاجرة التي يرتجلها الطالبان أ، ب. يدق جرس يد لاستدعاء السكرتيرة. يمثل المشهد تبعا لمقتضيات الموقف دون تعليمات أكثر.

ملاحظات:

1. كانت المشاجرة التي دارت بالمكتب الخارجي مشاجرة مرتجلة لم يسبق إعدادها.
2. عينت لكل فرد مكتبا أو دولاب ملفات وكان له عمل محدد.
3. أعيد المشهد مرتين أو ثلاثاً.

تعليقات:

1- الطلبة البعيدون عن الباب الأيمن لم يستجيبوا لأصوات المشاجرة فور حدوثها. اتضح أثر جو الرعب الذي ساد المكتب حتى إن بعض الممثلين كان لديهم من الذرائع ما يبرر تركهم مكاتبهم – لقد ذهبوا إلى دولاب الملفات الذي بأقصى خشبة المسرح إلى اليمين ومعهم أفرخ من الورق لم يكن مفروضا أن توضع في ملفاتها، وذهب آخرون إلى الباب واشرأبوا بأعناقهم دون حياء ليسمعوا كل كلمة.

2- حين دق الجرس اندفعت السكرتيرة إلى مكتبها لتجمع دفتر ملاحظاتها قبل أن تبادر بالخروج.

3- اولئك الذين كان لديهم ما يبرر ترك مكاتبهم، كانت حركاتهم في العودة أكثر تمهلا، كما بقي شخص واحد عند دولاب الملفات الذي بأقصى المنصة يمينا، واستمر ينصت بلا حياء حتى هدأت المشاجرة.

4- كانت الحركة في المشهد تلقائية وطبيعية. وكان المجهود الذي يجب أن يبذل لوضعها في قالب الإخراج المسرحي مجهودا ضئيلاً جداً.

أخطاء شائعة:

1. عندما تكرر التمرين فقد بعض الممثلين ممن كانوا ينتظرون الإشارات قدرا معينا من تلقائيتهم.
2. في المحاولة الثالثة أضنى الطلبة على المشهد حركات أكثر براعة، فاستخدمت لفتات الرأس وكان كل من الممثلين ينظر إلى الآخر نظرات. ذات معنى. أما عندما كانوا يبالغون في هذا، فقد كان المشهد يتثاقل وتتبدد تلقائيته وتفقد تأثيرها مرة أخرى.

تمرينات إضافية

1– أنتم أسرى حرب تدبرون خطة للهرب، ولكل شخص منكم عمله المحدد الذي سيقوم به. وفي أثناء مناقشتكم لهذا الأمر يصل الحراس على غير انتظار منكم، فتلجئون إلى الحيلة حتى لا تثيروا شكوكهم. افعلوا هذا بوحي الغريزة حيث أنه لا وقت لديكم لتدبير أعذار، نظموا بمجموعة المشاهد بحيث تتيح لكم فرصة للحركة التلقائية.

الحركة ذات الباعث:

إن حركتنا على خشبة المسرح تصدر في العادة عن باعث محدد، والمؤلف يشير إلى ذلك أحيانا في توجيهاته المسرحية. وغالبا ما يكون على الممثل أن يحدد هذا الباعث؛ مثال ذلك: وإنني ذهب إلى جوان لحمايتها، أو "إنني متوجه إلى رخامة المدفأة لأخذ سيجارة"، ويتم اختيار هذه البواعث بحيث تناسب المزاج النفسي الذي يسود المشهد، وتناسب الخطة العامة الموضوعة لحركة الإخراج. حقيقة أن المخرج قد يتعسف أحيانا في رسم خطة الحركة المسرحية، وحينئذ يكون على الممثل أن يوجد لها مبررة داخليا. وهذا ما تعينه عليه معرفته الجيدة بالمسرحية، ومن ثم يشيع في تمثيله ذلك الإيمان الداخلي الذي هو سمة الفنان الصادق.

تمرينات على الحركة ذات الباعث:

2- توجه إلى رخامة المدفأة لكي:

أ- تتطلع إلى صورة فوتوغرافية.

ب- تبحث عن ثقاب تشعل به سيجارتك.

ج- تدفيء يديك أمام النار.

د- تبحث عن بعض نقود تظن أنك تركتها هناك.

3- توجه إلى شريكك على خشبة المسرح لكي:

أ- تحميه (أو تحميها).

ب- توبخه.

ج- تطلب منه شيئا. (حدد ما هو هذا الشيء بالضبط)

في كلا هذين القرينتين فسكر في موقف محدد بيث يكون لحركتك ما يبررها.

الحركة اللاشعورية، والتحركات الإنسانية:

ليس من اللازم أن يكون لكل حركة دافع شحوري، فينها نكون مستشرقين في التفكير أو حينما يستولي علينا القلق، فإنا غالبا ما نتجول هنا وهناك دون أن يبدو ثمة غرض محدد لذلك. ويستطيع المخرج أن يستغل هذه الحالة استغلالا طيبا إذا رغب في إعادة تنظيم تجمعات الممثلين.

على أننا يجب أن نذكر أن مثل هذه التحركات تنتج عن إجبار داخلي، وأنها بمثابة صمام أمان لإرخاء التوتر. ولقد رأينا في مناقشتنا لمشاهد المشاجرة (ص) كيف تساعد التحركات التي من هذا النوع على الوصول إلى الذروة، وعلى خلخلة التوتر الذي يليها.

حركة المجاميع - وتنظيم الممثلين فوق خشبة المسرح:

ينبغي أن يتدرب الطلبة تدريبا وافرة على تنظيم حركتهم فوق خشبة المسرح أو بالأحرى على استغلال المساحة المتاحة لهم استغلالا فنيا عند وجود ممثلين عديدين على خشبة المسرح. وسوف يساعدنا هذا التمرين البسيط على تحقيق ذلك.

اجعل أكبر عدد ممكن من الطلبة يتخذون أماكنهم فوق خشبة المسرح بحيث لا تزدحم بهم تماما. وبناء على إثارة متفق عليها يبدأ الطلبة في الدوران دون أن يصطدم كل منهم بالآخر. وبناء على إشارة ثانية يتوقفون عن الحركة، ثم ينفصلون عن بعضهم البعض بحيث لا تكون هناك مجموعات متزاحمة أو مختلطة.

إذا تكرر هذا التمرين عدة مرات، اكتسب الطلبة الثقة على استعمال المساحة المتاحة لهم دون أن تسيطر على شعورهم تماماً. وهذا التمرين يساعد المخرج أيضاً على تنسيق مثليه في أنماط ومجموعات تزيد من قيمة الجانب التصويري للعرض المسرحي.

التحرك في مساحة محدودة:

يجد الطلبة في كثير من الأحيان صعوبة في التحرك بسهولة وثقة داخل مساحة محدودة، يبدو فيها الأثاث والأدوات المسرحية وكأنها تسد عليهم طريقهم، ودوام التمرين على تجنب هذه العقبات أمر لا تخفي أهميته، ولذا نوصي بتمرينات من النوع التالي.

التجربة الثانية عشرة:

والغرض منها: تعلم التحرك في مساحة محدودة

شخصية واحدة:

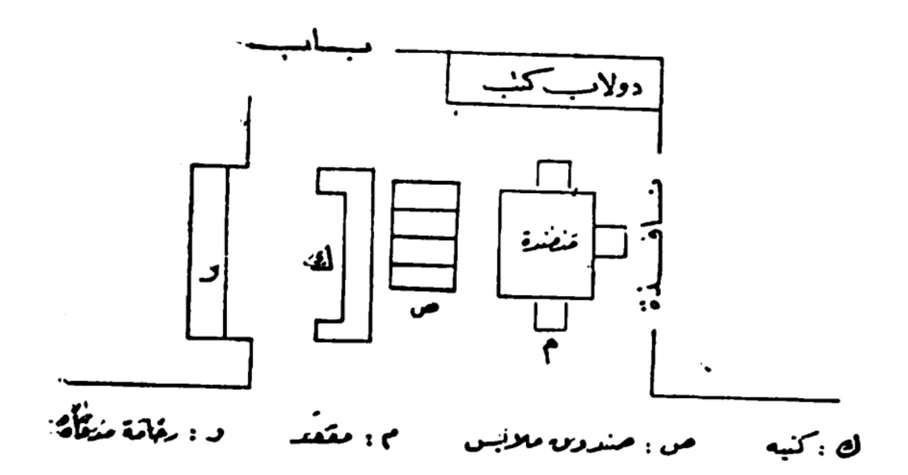
الأثاث المطلوب: كنبة أو كرسي فوتيل

منضدة صغيرة مستديرة

صندوق أو حقيبة ملابس كبيرة.

منضدة مربعة وأربعة مقاعد.

ينبغي أن تحدد بالطباشير مساحة صغيرة على خشبة المسرح.



شكل رقم (١٧)

يطلب من الطالب أن يتحرك في هذه المساحة الضيقة تبعاً لخطة مرسومة.

والتوجيهات التي تعطي هي:

1- أدخل من الباب الموجود إلى أقصى اليمين.

2- اذهب إلى المدفأة الموجودة إلى اليمين، وخذ وعاء زهور من فوق رخامتها.

3- توجه إلى المنضدة التي إلى اليسار، وضع عليها وعاء الزهور.

4- توجه إلى النافذة التي خلف المنضدة.

5- توجه من المنضدة إلى صندوق الملابس، متجنبا المقعد الذي يعوق طريقك. افتح الحقيبة ثم أغلقها ثانياً.

6- توجه إلى دولاب المكتب بأقصى اليسار، واختر منه كتاباً.

7- خذ الكتاب إلى الكنبة التي إلى اليمين، واستلق عليها.

المرحلة الأولى:

قم بهذه السلسلة من الحركات بطريقة آلية. تجنب التعثر بقطع الأثاث أو الاصطدام بها. يجب أن تكون حركاتك منتظمة ودقيقة. يجب ألا تتثاقل او تتطلع حواليك.

يكرر هذا التمرين عدة مرات حتى يؤدى الطالب المشهد في ثقة ودقة.

المرحلة الثانية.

كرر التمرين متبعة نفس خطة الحركة، ولكن عليك في هذه المرة أن تجد سببا لكل حركة. سل نفسك مثلاً لماذا أنت ذاهب إلى حقيبة الملابس، ولماذا تريد إناء الزهور. اتخذ موقفاً تتوافق معه كل تلك الحركات توافقاً منطقياً (مثل البحث عن شيء ما).

تعليقات:

1- بعد محاولتين أو ثلاث كان الطالب يتبع الخطة دون تردد وكان يخطو جانبا بطريقة آلية، او يتجنب العقبات التي تعرض طريقه أو يزيحها. وقد ساعده هذا في المرحلة الثانية حينها انبعثت الحياة في الحركة.

2- لم تحدد أنماط معينة للاستدارات. ويمكن بذل قدر كبير من الانتباه لمثل هذه الحركات الدقيقة بعد أن يتمكن الطالب بالمران. من اكتشاف أدق الطرق لتغيير الاتجاه.

مشاهد المعارك:

تحتاج مشاهد العنف التي تتضمن كثيراً من الممثلين إلى تخطيط دقيق جدا من المخرج. وواجب الممثلين ألا يفقدوا سيطرتهم على أنفسهم عندما يحمى وطيس المعركة وإلا فربما ينتج عن ذلك الاضطراب والإصابات ويجب أن يحدد لكل مشترك في التمثيل نظام مقرر للأفعال والأحداث، كما يجب عليه في نفس الوقت أن يحس بأنه جزء من فريق. ومشهد المعركة التالي يفيد في تصوير هذه النقاط.

يدخل جيشان متحاربان تحت قيادة قائديهما، ويقفان وجها لوجه قبل بدء المعركة.

1- أولا يدخل الجيش (أ) من أقضي يسار خشبة المسرح.

2- يدخل الجيش (ب) من أدني يمين خشبة المسرح.

3- تلي ذلك فترة صمت يتقدم في أثنائها القائدان ليواجه كل منهما الآخر. (أنظر شكل رقم ١٨).

4- يطلق قائد الجيش (أ) صيحته الحربية ويقرع سيفه بسيف قائد أعدائه.

5- يتبين كل جندي غريمه الذي يكون اختياره قد تحدد من قبل. يشتبكان في معركة على مساحة ضيقة من خشبة المسرح. لا تستعمل أسلحة حقيقية في البروفات الأولى، ويتم تنفيذ النظام الذي سبق تحديده عن طريق التمثيل الصامت. ويكون لكل غريمين سلسلة مختلفة من الأفعال. وفيما يلي نظام مقترح لغريمين اثنين (س،م) والأسلحة المستعملة في السيوف:

أ- يصوب (س) إلى (م) سيفه الثقيل، ويدور (م) متجنبا إياه.

ب- يدور الاثنان حول بعضهما.

ج- يغوص (س) عندما يحاول (م) الإطاحة برقبته.

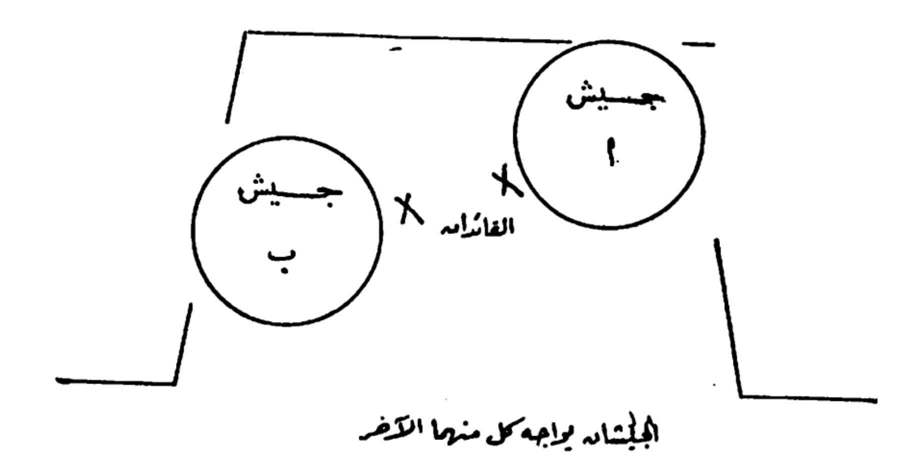
د- يصوب (س) إلى جانب (م) الأيمن، ويدور (م) متجنبا إياه.

هـ- يفترقان، ويخطوان إلى الخلف، ثم يحاول كل منهما أن يصوب سيفه إلى رأس الآخر، فيتقاطع السلاحان ويدوران بهما.

و- يتعثر (م) فيطعنه (س) بسيفه (تحت ذراعه الأيسر).

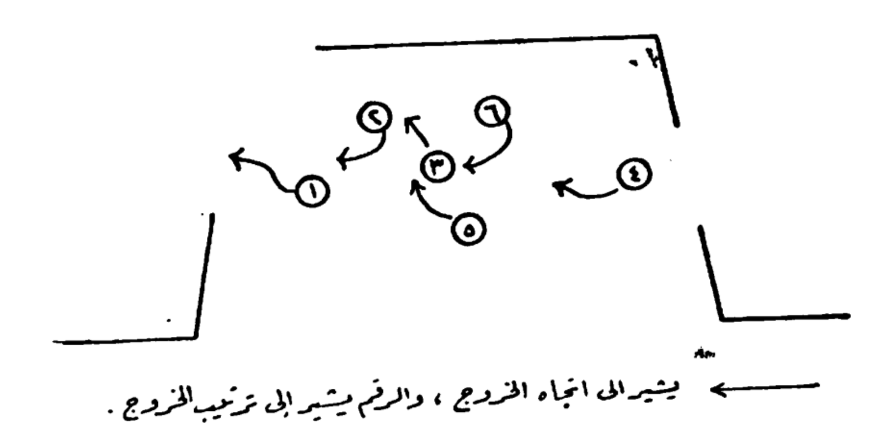
يمارس الغريمان هذا النظام حتى يتمكنا من أدائه دون تفكير.

يجب ألا يسمح بأية زلة وإلا فقد تترتب على ذلك بعض الحوادث. يجب على (م) ألا يحاول الإطاحة برأس غريمه إلا بعد أن فرص الأخير.



(شكل رقم (١٨)

6- سوف تتحرك المعركة العامة في اتجاه عقارب الساعة. وسيخرج المتقاتلون وهم لا يزالون يحاربون، من أقصى العين. وسيتولى الأستاذ تنظيم طريقة الخروج لكل زوج (أنظر شكل رقم ١٩).



شكل رقم (١٩) خطة الخروج

الخلاصة

1- الغرض من التدريب على الحركة هو:

(أ) تحرير الجسم من التوتر العضلي الزائد ومن التقلص.

(ب) جعل الجسم أكثر تعبيراً.

2- قدمنا في هذا الفصل نظاما وتيرياً بسيطاً للأداء اليومي ويتكون من عشرة تمارين. وسوف تساعد هذه التمارين على إرخام العضلات. ويجب أن تكمل هذه التمارين تمرينات في التمثيل الصامت والرقص والمبارزة ... الخ.

3- الوضع الجيد في الوقوف يساعد الممثل على اتخاذ حالة الراحة المتيقظة.

4- يجب أن تمارس السقطات على خشبة المسرح على أنها امتداد لتمرينات الاسترخاء.

5- تستعمل على خشبة المسرح ثلاثة أنماط للحركة:

أ- الحركة ذات الباعث – وهي حركة مقصودة لغرض ما.

ب- الحركات الغريزية – (مثلا، لمقاومة هجوم).

ج- التحركات اللاشعورية – وهي تنيء عن حالة داخلية (مثل السير جيئة وذهاباً في حالة القلق).

6- يجب أن يتعلم الطلبة تنظيم الحركة فوق خشبة المسرح في المساحة الضيقة، أو استغلال المساحة الممكنة على أحسن وجه. وهذا يساعد المخرج في تنظيم تجمعاته. كما يجب كذلك ممارسة التحرك في مساحة ضيقة دونما ارتباك أو اضطراب.

7- يجب على المخرج أن يخطط بعناية لمشاهد المعارك، ويجب على الممثلين التزام النظام الذي يقدمه المخرج لهم. والعمل الجماعي الجيد أمر اساسي إذا ما أريد لمثل هذه المشاهد أن يكون لها تأثيرها الفعال.

الفصل الثالث عشر

الصوت والكلام على خشبة المسرح

إن الصوت المسموع الحلو النغم على خشبة المسرح، شيء في غاية الأهمية. وبدونه تبدو المسرحية الجيدة كئيبة خالية من التأثير الدرامي، ولسوف يزعج صاحب الصوت المعاب مستمعه التعس أكثر من أن يمتعه.

ومن الضروري أن نميز بين المصطلحين: "صوت" و"كلام" فالصوت شيء غريزي يهبه الله إيانا منذ مولدنا. فالطفل الوليد يحدث نوعا ما من الصراخ أو المواء (أي يحدث صوتاً)، قبل أن يتعلم بوقت طويل وعن طريق المحاولة والخطأ والتكرار والتصويب، سلسلة الأصوات الممتدة التي يتكون منها الكلام. ونحن نستطيع التعرف على الصفة العامة الصوت عند البالغين، فنصفه بأنه سار أو عميق، أو حاد، أو خشن، أو أبح ذو صرير. كما نستطيع في كثير من الأحيان أن تتعرف على صوت شخص ما قبل أن نستطيع سماع ما يقوله فعلا، وذلك لأنه لا يحدث أن يتطابق صوتا شخصين تطابقاً كاملاً.

أما الكلام فهو عادة مكتسبة، ويعتمد اكتسابها على عدة عوامل تشمل بيئة المتكلم وتربيته. ويمكن أن يكون الشخصين نفس اللهجة لأنهما يعيشان في بلدة واحدة، وأن تكون طريقة نطقهما للحروف المتحركة طريقة واحدة وفي مثل تلك الحالة يقال إن طرق الكلام متطابقة.

وقصارى القول، أن الصوت سمعة عامة يمكننا بها أن نميز بين شخص وآخر، بينما الكلام هو تلك السمة الأكثر تحدداً، والتي ترتبط بالنطق البشري وتوصيل الأفكار.

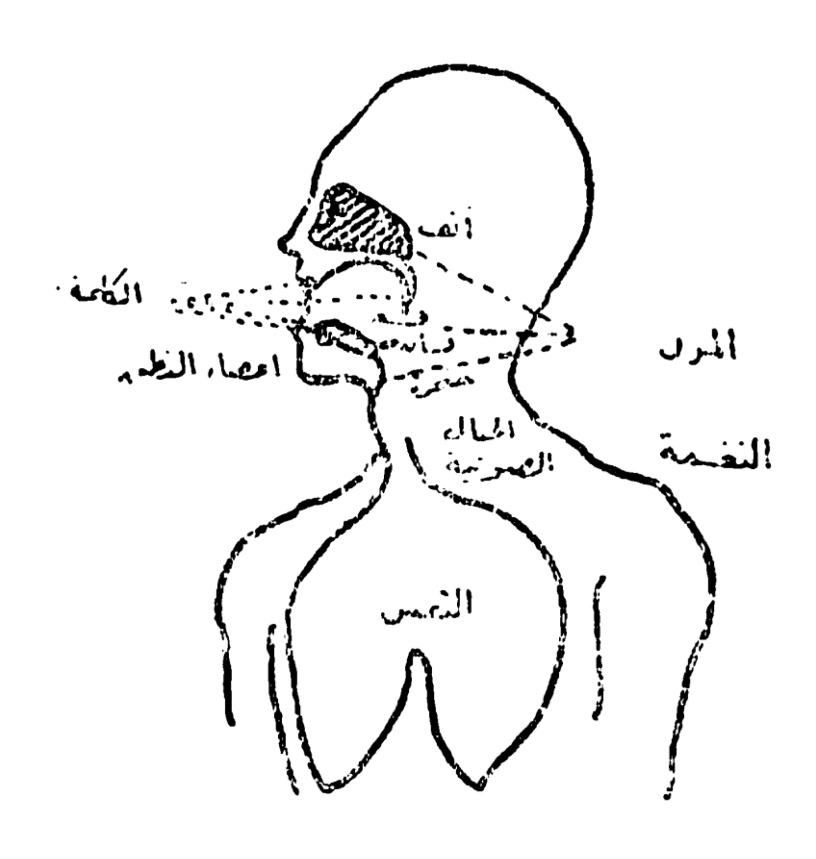
أهداف التدريب على الكلام:

إن الغرض المزدوج من التدريب على الكلام هو إتقان استعمال الصوت حتى يصير لطيفة مسموعة، وفي نفس الوقت تحسين الكلام حتى يصير واضحة حلو المقاطع وخالية من عيوب النطق. ولو حقق الممثل هذين الهدفين لأصبحت في متناول يده أداة جيدة الضبط قادرة على مواجهة المطالب الضخمة التي يفرضها عليه المسرح.

ولابد من أن نسوق هنا تحذير مهما، مؤداه أن أداة جيدة الضبط لا تكفي وحدها، بل يجب أن تتوفر للممثل موهبة التخيل والحساسية وإلا فان تعطي الأداة أحسن ما في طاقتها كاملا. ولهذا السبب يجب عدم فصل التدريب على الكلام عن باقي العمل المسرحي، ويجب أن يؤدي جنباً إلى جنب مع التمرينات التي تزيد خبرة الطالب خصوبة وتجعله قادرة على أن يوصل إلى المتفرجين أفكار كائن بشري وانفعالاته بدلا من أن يوصل إليهم ثغاء دمية.

آلة الصوت البشري:

من الممكن فهم نظرية صدور الصوت بدراسة الرسم التخطيطي (شكل رقم ٢٠). وعندما يتكلم الإنسان يحدث ما يأتي:



الجهاز الصوتي

شكل رقم (٢٠)

1- يكون النفس (الزفير) الخارج من الرئتين عمودا من الهواء في القصبة الهوائية.

2- يضغط هذا العمود من الهواء على الحبلين الصوتيين (اللذين يشبهان وترين متجاورين من المطاط ومشدودين عبر الحنجرة) ويضطرهما للانفراج والانغلاق بإيقاع، ومن ثم يحدثان صوتا. وهذا الصوت هو ما نسميه "النغمة **note**".

3- يقوي هذا الموت مرة أخرى أثناء مروره في الحنجرة والفم والأنف التي تؤلف سوياً. "المرن اليسري **resonator**،" ويقال إن هذه الأعضاء تكسب النغمة "مقامها الصوتي **Tone**".

4- بعد ذلك تبدأ أعضاء النطق (الشفتان، اللسان، الأسنان، وسقف الحلق الأمامي والخلفي) في تأدية دورها بتشكيل "الكلمة" التي هي وحدة الكلام البشري.

وهكذا يمكن تقسيم العملية إلى أربع مراحل، هي: النفس، النغمة المقام الصوتي، الكلية. وجميع نظم التدريب على الكلام تضع في اعتبارها هذه المراحل الأربعة.

ورغم أنه ما يخرج عن نطاق هذا الكتاب أن نتناول بالتفصيل أي نظام معين من نظم التدريب على الكلام، إلا أننا نعود فنوصي باتباع نظام من التمرينات اليومية البسيطة التي يجب أن يشرف عليها أستاذ كفؤ حتى يتم إتقانها. وبعد ذلك ينبغي أن تشكل تلك التمرينات جزءاً من التمرينات اليومية الشاملة اللازمة للطالب، بالإضافة إلى نظام التدريب على الحركة. كما أن هذه التمرينات مرتبة تبعا لمراحل إنتاج الصوت التي ذكرناها. وتعود فنكرر أن تمرينات الاسترخاء تأتي في المقدمة، لأنه على الجسم أن يتحرر من التوتر قبل أن نستطيع الإحساس بالفائدة الكاملة لهذا النظام.

* * *

الاسترخاء:

1- شد نفسك إلى أعلى، ثم خلخل التوتر بالاسترخاء في وضع الانحناء وذلك كما شرحنا في نظام التدريب على الحركة.

2- هز اليدين والذراعين حتى تشعر بهما سائبين ومتراخيين.

3- لف الرأس إلى اليسار ثم إلى اليمين – ست مرات في كل اتجاه.

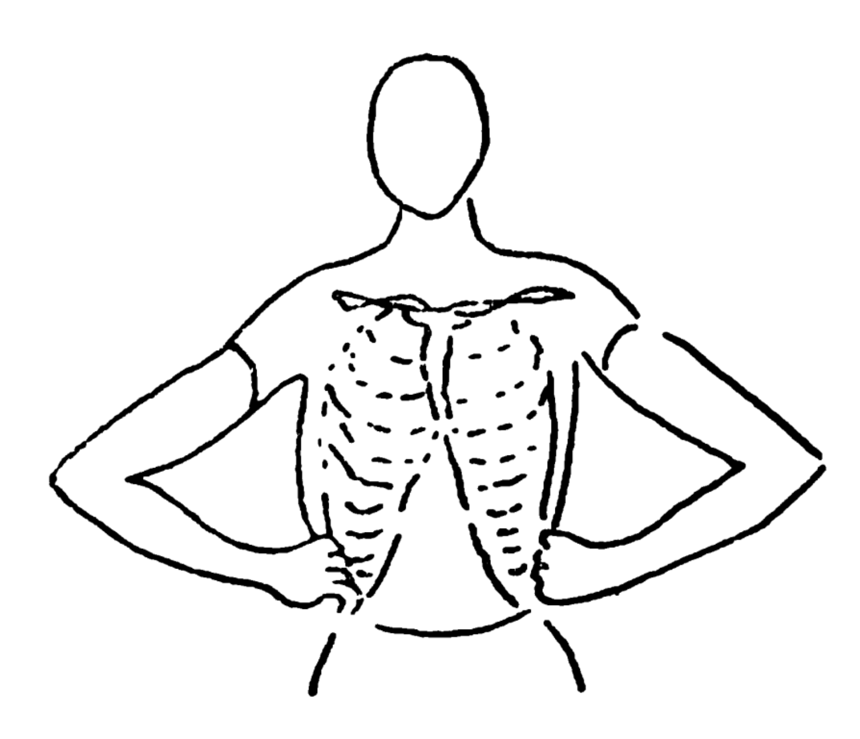
التنفس:

زيادة حجم الهواء في الرئة.

4- اتخذ وقفة الاسترخاء التي تمر نت عليها من قبل في تمرينات الحركة. ضع سلاميات أصابعك إلى جنبيك حتى تستطيع أن تتحسن جوانب الجزء الأسفل من ضلوعك. خذ نفسك برقة مع إيقاع .. واحد – اثنين – ثلاثة، وفي نفس الوقت تحس بسلاميات التمدد الحادث في جدار الصدر. أخرج نفسك مع إيقاع.. واحد – اثنين – ثلاثة. لا ترفع كتفيك، واحتفظ ببطنك ثابتة دون أن تكون متوترة. يجب أن يكون أقصى اتساع في أسفل القفص الصدري على مستوى الضلعين السادس والسابع.

كرر هذا التمرين اثنتي عشرة مرة على دقات إيقاعية: شهيق، واحد – اثنين – ثلاثة. زفير، واحد – اثنين – ثلاثة لا ترغم نفسك على زيادة سرعة التمرين.

ستتحرك الضلوع إلى أعلى وإلى الجانبين وستزداد تدريجيا كمية الهواء الذي تستطيع استنشاقه.



شكل رقم (٢١)

اكتساب السيطرة:

5- خذ نفسا (شهيق) على إيقاع. واحد – اثنين – ثلاثة، وتحكم في النفس الخارج (الزفير) وانت تعد من واحد إلى عشرة بصوت مرتفع. زد هذا العدد بمعدل خمسة أرقام كل أسبوع، إلى أن تستطيع عد ثلاثين دون جهد.

6- خذ نفسا عميقا على إيقاع – واحد – اثنين – ثلاثة. اكتم نفسك على إيقاع .. واحد – اثنين – ثلاثة. احتفظ بالقفص الصدري متمددة بإبقائك الضلوع في وضعها المتمدد، ثم اطرد النفس من قاع الرئتين لحسب، وذلك بقبض عضلات البطن على عد مضغوط: واحد اثنين – ثلاثة. دع الضلوع تهبط ببطء.

المقام الصوتي Tone:

ملاحظة: لن نتناول النغمة في هذه المرحلة، حيث أننا لا نستطيع أن نسيطر بإرادتنا على عضلات الأوتار الصوتية، وعلى كل فإن النغمة الصوتية لا تسمع مطلقا منفصلة عن تأثير أعضاء الرنين عليها. فإذا كانت هذه الأعضاء تؤدي وظيفتها بطريقة جيدة، تحتم أن تكون النتيجة النهائية مرضية.

7- دع فكك السفلى يهبط حتى يصبح الانفراج بين أسنانك بمعدل بوصة واحدة. أغلقه ثانية. كرر هذه الحركة عشر مرات.

والفك المفتوح ضروري لإعطاء الحروف المتحركة أخصب خاصياتها ويجب أن يستقر طرف اللسان على السطح الداخلي للأسنان السفلى، كما يجب ألا تنسحب الشفتان إلى الخلف عند ركني الفم.

ويجب ألا يؤدى التمرين التالي إلا بعد إجادة التحكم في سلم رنين الأحرف المتحركة. وتوجد في لغة الحديث الإنجليزية ثلاثة عشر حرفاً متحركاً بسيطاً يمكن تذكرها بالجملة التالية:

WHO WOULD KNOW AUGHT OF ART MUST WORK AND THEN TAKE HIS TAKE HIS EASE

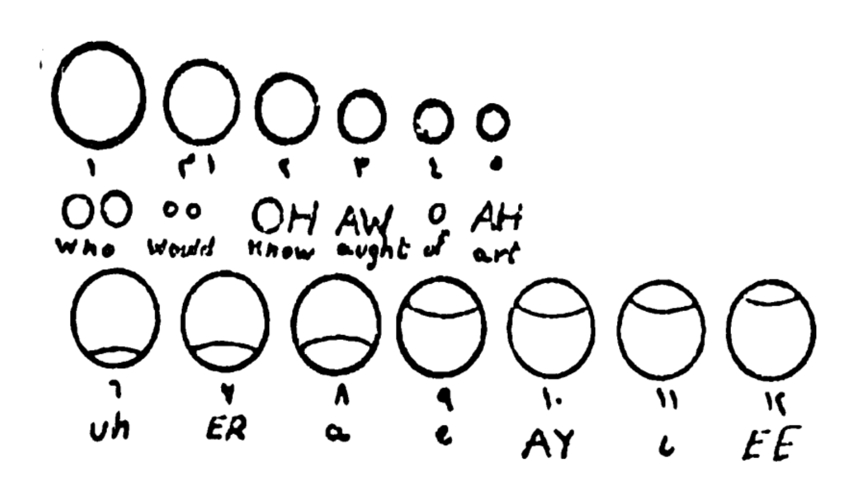
ويبين الرسم التالي كيفية تشكل هذه الحروف.

كيفية التشكيل:

الشفة مستديرة

واللسان مستو في الفم

وطرفه مرتكز على الأسنان السفلى



كيفية التشكيل وكتلة اللسان ترتفع في اتجاه سقف الحنك.

وطرف اللسان مرتكز على الأسنان السفلى.

شكل رقم (٢٢) سلم الرنين.

وينبغي ألا تغيب عن ذهنا النقاط التالية في أثناء استذكار اللوحة:

1- الحروف المتحركة من رقم (1) إلى رقم (5) تتشكل باستدارة الشفتين من أصغر فتحة في (أوو oo) إلى أوسع فتحة في (آه AH)، مع استقرار طرف اللسان على سطح الأسنان السفلى. وتكون كتلة اللسان مرتخية والفك مفتوحا بحيث تنفرج الأسنان بمقدار بوصة. وتبين الدوائر درجة الفتحة التي يتم تشكلها مع استدارة الشفتين.

2- وتتشكل الحروف المتحركة من رقم (6) إلى رقم (١٢) بإبقاء الفك مفتوحاً، واستقرار طرف اللسان على السطح الداخلي للأسنان السفلى، واضطراد ارتفاع كتلة اللسان من وضع الاستواء حتى تصل إلى أعلى نقطة عند (إي EE). والقوس الذي تحتويه الدائرة يبين وضع كتلة اللسان.

3- الحروف المتحركة المكتوبة بخط كبير هي الحروف المتحركة الرئيسية (أي الطويلة). أما تلك المكتوبة بخط صغير فهي الحروف المتحركة الثانوية (أي القصيرة).

4- رغم أن (أوه OH) و (إيAY) تعامل معاملة الحروف المتحركة البسيطة، إلا أنها في الحقيقة حروف ثنائية مدنية **diphthong**.

والآن، وبعد أن اكتسب الطالب بعض المعرفة عن كيفية تشكل الحروف المتحركة، يستطيع متابعة دراسته بأداء تمرينات المقام الصوتي

التمرين السابع:

(أ) ترنم بالحرف (إ م م **Mm**) بنغمة ملائمة (حوالى نصف طاقتك). يجب أن تدعم المقام الصوتي كمية كافية من النفس الذي تتحكم فيه، وأن تجعل وضع هذا النفس إلى الأمام على الشفتين و يمكنك مراجعة هذا بجذب الشفتين بإصبعك عند ما تخرجان صوتاً متذبذباً.

(ب) حول المقام الصوتي من الترنم إلى الحرف المتحرك (أه **AH**) ثم غن مبتدئاً بنغمة ملائمة **Mm - AH - Mm** علوا وانخفاضاً مع السلم الموسيقى.

(ج) كرر التمرين، وحول المقام الصوتي في هذه المرة إلى حرف (أوو **oo**)، هكذا: **Mm - oo - Mm**

(د) ترنم بجملة تحتوي الحرف المتحرك (**oo**) بنغمة ملائمة بما يقرب من نصف طاقتك. وتستطيع بسهولة أن تكون الجملة بنفسك، وإليك هذا المثال:

A gloomvv few of the blue sea taken by Saucy Sue .

كرر هذه الجملة ست مرات. ثم قلها كلاماً عقب الترنم بها مباشرة، حتى تحتفظ بنفس خاصيتها، ولا ينبغي أن تكون هناك فترة صمت بين الترنم بالجملة وقولها كلاماً.

(هـ) كرر التمرين بالنسبة للحروف المتحركة الأخرى، وينبغي أن تختار أربعة أحرف متحركة كل يوم وتتمرن عليها.

لعل البيت الآتي يقوم بمعظم المقصود من الترنم بهذه الجملة:

ويودى بجودى أن أرى بحر جودكم يفيـــض على الدنيا بأعظم بود.

(المراجع)

هناك عدة حروف متحركة مركبة، بخلاف الثلاثة عشر حرفا المتحركة البسيطة الموجودة في سلم الرنين. ومثالها الصوت الناتج من نطق كلمة (باى BUY[6]) والتي تتكون من حرفين متحركين هما (أه uh) (رقم 6) و(إي 1) (رقم ١١). وفي هذه الحالة يكون التأكيد على حرف متحرك واحد، ثم يحدث انزلاق عنه أو إليه. وفي المثال الذي اخترناه يكون التأكيد على (اه uh)، ثم يحدث انزلاق في اتجاه (إى أ).

[6]لعل أحســن كلمة عربية تقرب من نطق Buy الإنجليزية هي لفظتنا الدارجة الســويدية الظريفة: جاى، باليم الثخينة والتي تقال لاستهوال أمر من الأمور.

أما الحروف الثنائية المندغمة الأساسية، والتي تتكون من حرفين متحركين فهي:

I	Uh - i	buy	(7)
OW	Uh - oo	how	(8)
OU	AW - i	boy	(9)
U	i - oo	new	(10)

كما توجد مجموعة تتكون من حروف متحركة بسيطة متبوعة. بـ (إر er) قصيرة.

OOR	oo-er	poor	(11)
ORE	AW-er	more	(12)
AIR	e-er	fair	(13)
EAR	i-er	dear	(14)

و

---

(7)لعل أحســن كلمة عربية تقرب من نطق **Buy** الإنجليزية هي لفظتنا الدارجة الســويدية الظريفة: جاى، باليم الثخينة والتي تقال لاستهوال أمر من الأمور.

(8) وتعادلها كلمة: فار – اسم بلدة مصرية.

(9) وتعادلها عبارة: يا بوي الصعيدية اللطيفة.

(10)وتعادلها كلمة ٠ ذيول و ميول. (المراجع)

(11) وقد تعادلها كلمة: طيور

(12) وقد تعادلها كلمتنا الدارجة: طور – أي ثور.

(13) وقد تعادلها كلمة: شقير، بضم الشين وعدم تسكين الياء.

(14) وقد تعادلها كلمة: أمير بالنطق الدارج.

وكذلك هناك مجموعة ثالثة تتكون من صوت ناتج عن ثلاثة حروف متحركة (حروف ثلاثية مندغمة **triphthongs**) وهي تتكون من إضافة (إر **er**) إلى بعض الأحرف الثنائية المندغمة.

OUR	**uh - oo - er**	**Shower**	(15)
IRE	**uh - i - er**	**Fire**	(16)
URE	**i - oo - er**	**Sure**	(17)

التمرين الثامن:

تمرن على تقسيم الحروف المتحركة المندغمة إلى الحروف البسيطة المكونة لها. وبعدئذ ترنم بكل حرف منها أربع مرات غير متصلة كالتالي:

huh huh huh huh hoo hoo hoo hoo

(وقد جعلنا الـ **h** أداة سبق لتمنع ازدياد حدة الاندفاع المبدئي في نطق الحرف المتحرك. وأخيراً صل الاثنين سوياً عن طريق الانزلاق من (هوه **huh**) إلى (أوو **oo**):

---

(15) وتقترب منها كلمة: حور، أي سواد العيون في بياضها، وكلمة حور بفتحتين.

(16) وتقترب منها كلمة: طير، بكسر وفتح، جمع طيرة وهي التشاؤم.

(17) وتقترب منها كلمة: كشور وشكور.

.huh - oo - huh - oo - huh - oo

كرر هذه العملية مع الحروف المتحركة المندغمة الأخرى.

الكلمة:

ترتبط الحروف المتحركة في نطقها بالمقام العام للصوت، وهي انتاج مرور النغمة مروراً غير متقطع خلال المرن بينما تتكون الحروف الساكنة عندما يسد طريق هذا المرور بانغلاق المرن انغلاقاً جزئياً أ كلياً، فيعطي للصوت الناتج عن الحبال الصوتية شكلا محددة يصاحب الكلام، أو بمعنى أدق، يلازم الكلمة.

ولخبراء الصوت طرق عديدة يصنفون بها الأحرف الساكنة، ولكننا سنستعمل هذا النموذج المبسط حيث إنه يحقق هدفنا:

منطوقة		مرادفاتها غير المنطوقة	
(الأحبال الصوتية تتذبذب)		(الأحبال الصوتية لا تتذبذب)	
د	**D**	ت	**T**
ب	**B**	ب	**P**
ج	**(Good) G**	ك	**K**
ذ	**(This) Th**	ث	**(Thick) Th**
ف	**V**	ف	**F**
ذ	**Z**	س	**S**
–	**(Pleasure) ZH**	ش	**SH**
ج	**(Jump) J**	تش	**(Church) Ch**
م	**M**	–	–
ن	**N**	–	–
–	**NG**	–	–

ل	L	–	–
ر	R	–	–
–	-	هـ	H

قبل أن نمارس نطق الحروف الساكنة، ينبغي علينا ضبط أعضاء النطق بهذه التمرينات البسيطة:

التمرين التاسع:

افتح فكيك، امدد اللسان حتى يصل إلى نقطة ما، ثم أعده ثانية إلى مكانه –كرر هذا ست مرات.

التمرين العاشر:

افتح الفكين وحرك طرف اللسان إلى أعلى وإلى أسفل حتى يغير مكانه على التوالي بين خلفية الأسنان العليا وخلفية الأسنان السفلي. يجبه ألا ينبعث صوت ما أثناء هذه الحركة.

التمرين الحادي عشر: مط الشفتين إلى الأمام، ثم أرهما –كرر ذلك ست مرات.

التمرين الثاني عشر: اقلب شفتك العليا وحاول أن تلمس أنفك بها.

التمرين الثالث عشر: اقلب شفتك السفلى وحاول أن تلمس ذقنك بها.

والآن نستطيع متابعة التمرين على تكوين الأحرف الساكنة.

التمرين الرابع عشر:

تدرب على نطق: دب ج ت ب ك **D B G T P K**. وتسمى هذه الحروف بالحروف المتفجرة، لأن تكونها تصاحبه (فرقعة) خفيفة. ويمكن ربط هذا التمرين بالتدرب على نطق الحروف المتحركة بالطريقة التالية:

OOD DOO OHD DOH AWD DAW

وهكذا مع تدرج سلم الرنين الصوتي.

التمرين الخامس عشر:

كرر التمرين السابق مستخدماً هذه المرة ث **TH** (منطوقة وغير منطوقة) [18]، وكذلك فا فازز س **VFZS**.

---

[18] الـ **TH** في الإنجليزية لها نطقان: منطوقة (ذ مثل **The**)، وغير منطوقة (ث مثل **Thing**)

التمرين السادس عشر: كرر MAH NAH NOAH عدة مرات، ثم استبدالها بعد ذلك بالحروف المتحركة الرئيسية الأخرى.

(ملاحظة: يتشكل الصوت NG برفع ظهر اللسان ليلامس الجزء الخلفي من سقف الحنك الذي ينخفض ليسمح بمرور الهواء عن طريق الأنف).

و تسمى تلك الحروف بالحروف الأنفية الساكنة.

التمرين السابع عشر:

كرر لاه لاه لاه لاه LAH LAH LAH LHA عدة مرات ايقاع محدد. نوع هذا التمرين باستبدال أحرف متحركة أخرى بحرف.

التمرين الثامن عشر:

تمرن على أداء صوت الحرف ر R على أن يكون في بداية كلمات مثل كلمة[19] REMAIN وفي هذه الحالة يكون طرف اللسان مهنية إلى الخلف.

ثم تمرن على أداء حرف ر R بحيث يكون في وسط كلمة مثل كلمة VERY [20]، وفي هذه الحالة يصطفق اللسان مرة واحدة.

---

[19] يمكن أن نستخدم في هذا التمرين الكلمات العربية المبدوءة براء مكسورة مثل: رفاعي، رمال، ريح.

[20] ويمكن هنا استخدام كلمات مثل: ثري، مشتري

تمرن بعد ذلك على أداء الراء المترددة ثلاثة Trilled R (مثلما تنطق باللهجة الاسكتلندية) وفي هذه الحالة يتذبذب طرف اللسان مثل (R Rapid - Th RR ee)[21]

والآن كرر الكلمات الالية Very merry ready ست مرات دون استعمال الراء المترددة ثلاثاً، ثم كررها ست مرات مع استعمال تلك الراء.

التمرين التاسع عشر:

كرر قول الآتي:

OOS SOO OOZ ZOO OHS SOH OHZ ZOH

ثم واصل التمرين مستعملا الحروف المتحركة الأساسية الأخرى.

التمرين العشرون:

كرر الحروف السابقة مضافاً إليها ش SH و ZH، فتكون كالآتي:

OOSH SHOO OOZH ZHOO

الخ...

[21] ويمكن أن نستخدم في العربية كلمات مثل: الراحل، الرامي، الراهب.

ينبغي أن تدعم التمرينات من رقم (**14**) إلى رقم (٢٠) بإيقاعات سريعة و حركات استدارة يقوم بها اللسان مثل تلك التي يحتويها كتاب: "جينيث ثوربورن **Gwynneth Thurburn**" المسمى "الصوت والكلام **Voice and Speech**".

النغمة Note:

بوسعنا الآن أن نناقش المشاكل التي تتعلق بنغمة الصوت البشري، وترتبط معظم هذه المشاكل بدرجة الصوت **pitch** ومداه **Compass**

يتكون مدى الصوت في حالة الغناء عادة من ديوانين[22] **octave** لكنها لا تستخدم هذا المدي الكامل في حالة الكلام. وإذا كان علينا أن نشير إلى البراعة في التعريفات الصوتية أثناء الكلام، فإننا نقول: إن الصوت ينزلق في هذه الحالة خلال مزق من مقامات، وليس خلال نغمة محددة كما هي الحال في الغناء. وليست الضرورة القصوى هي أن يكون الإنسان صوت ذو درجة مرتفعة جدا أو صوت حاد – فهذا أمر لا يبعث على السرور كما أنه يشكل عرضا من أعراض الاستثارة الزائدة أو المرض الحصى المسمى العصاب. أما إذا وجد هذا الصوت عند الممثل فإنه يكون دليلا على افتقاره إلى السيطرة على صوته.

[22] يطلق على كلمة **octave** بالعربية اسم ديوان .. وهو اصطلاح موسيقى، ويتكون الديوان من ثمان نغمات متتالية تبدأ من النغمة الأولى إلى الثامنة ترتيباً سلمياً.

ولكي نقوم هذا العيب، يلزمنا في البداية تحديد النغمة المركزية لمدى الصوت المتكلم والتوجهات التي تقود إلى هذا هي:

غن LAH LAH LAH هابطاً مع السلم الموسيقى حتى تصل إلى أكثر النغمات المريحة انخفاضاً بحيث يستطيع صوتك أداءها دون حشرجة أو نقيق .. وحينئذ تكون نغمة صوتك المركزية أعلى من هذا بديوان.

ترنم أو (دندن) بالتخمة المركزية وداوم على استعمالها في تمريناتك، وعلى الأخص تلك التمرينات التي تتناول الحروف المتحركة. أما في الكلام العادي فيجب أن تكون درجة صوتك تحت تلك النغمة مباشرة.

ويجب على المتكلم الذي يؤدي قطعة طويلة ذات طبيعة انفعالية، أن يبدأ بدرجة صوتية أكثر انخفاضا، لكي يستطيع أن يتصاعد إلى الدرجة الصوتية الأعلى التي تتطلبها الذروة، وفي مثل تلك القطعة يكون الترنم بالسطر الأول فيها تبعا للنغمة المركزية أو تحتها عدة مرات، ثم أداؤه "كلاما بعد ذلك مباشرة، معينة على علاج الطالب الذي ينحو إلى البدء بدرجة صوتية عالية جدا. ويمكن بهذه الطريقة معالجة الخطب التي تشبه خطبة "مارولوس" في مسرحية شكسبير "يوليوس قيصر" (الفصل الأول)

الترنيم Intonation.

والمقصود بالترنيم تتابع ارتفاع الصوت وانخفاضه. والذي يتحكم في الترنيم هو المضمون الانفعالي للمادة المنطوقة وكذلك المعني. وكثير من التمرينات التي ينصحون بها لمساعدة الطالب على اكتساب أنماط معينة للترنم، تنشأ من اتخاذه تصريفات صوتية آلية. ويكون المخطئ الأول في هذا الصدد هو المخرج الذي يملى على ضحيته التعسة كل تغيير في تصريف صوته. والتنغيم والتصريف الصوتي، اللذان نعتبرهما هنا مصطلحين مترادفين، هما التعبير الخارجي عن شخصية الممثل وسوف تساعد تمرينات التخيل التي تتناول الحرفية الداخلية على زيادة هذا التعبير خصوبة، كما تكسب الممثل أنوعاً من التنغيم مليئة بالمعاني وخالية من الصنعة.

وتتطلب الفقرة البسيطة التالية معالجة بارعة ذكية للتنغيم إذا أردنا ألا تبدو مجردة من كل معنى:

أ- اسمع يا ...، تعال هنا.

ب- أتقصدني أنا؟

أ- أجل، أنت.

ب- حسن، يجدر بك أن تخفض صوتك عندما تخاطبني.

أ- أخفض صوتي؟

ب- لأني لست خادمة عندك، هذا هو السبب.

أ- ما الذي تعنيه بأنك لست خادمة عندي؟

ب- ما أقوله هو - إنني لست خادمة عندك، ولا تتذرع بأنك تكلم كل شخص بهذه الطريقة.

أ - هذه هي عادتي .. أؤكد ذلك.

ب- في هذه الحالة أحرى بك أن تعالج صوتك بطريقة ما. طاب يومك!

المرونة:

إن الصوت المرن هو الصوت الذي يستطيع التكيف مع أي تغير في المزاج النفسي، وأي تغيير في الانفعال أو التفكير. وهو الصوت القادر على التعبير الصادق عن شتى التغيرات، وبهذا يحافظ على جذب انتباه المتفرجين واهتمامهم. إن الطنين الرتيب المهل الذي هو علامة الصوت الميت دليل على حاجة صاحبه إلى وسائل تجعل الحيوية تدب فيه، لو أراد أن يصبح مثلا. ويجب إعطاؤه في البداية مقطوعات يعالج المعالجة التي تجعله قادرة على زيادة صوته امتدادا (ومن ذلك: الجوقة في مسرحية "هنري الخامس" أو كلام "آن" في المنظر الأول من الفصل الأول في مسرحية "ريتشارد الثالث" من أول: أنزلوا، أنزلوا حملكم المبجل !). كما يجب القيام بتمارين في الغناء صعودا وهبوطا مع السلم الموسيقى، ويعتبر العد الإيقاعي **1 2 3 4 5** صعوداً وهبوطاً مع السلم الموسيقي تمريناً عاماً آخر يمكن أن يساعد الممثل على علاج صوته من عيب بقائه على مستوى واحد رتيب ممل.

التنوع:

يكون الحصول على التنوع الصوتي في شكله الفني بالتغيير في السرعة، ودرجة الصوت، ونوع المقام الصوتي، وتأكيد اللفظ. والشخص الذي يكون لديه شيء أكيد يريد أن يقوله، يستعين بهذه الأشياء دون أن يدري. بينما إذ استخدمها وهو شديد الوعي بها لما أمكن أن يكون كلامه إلا كلاماً مصطنعاً. والظاهر أن علاج ذلك لا يكون إلا بإعطاء الطالب عملاً مثيراً برغمه على استعمال كلام قوى يتدفق حيوية؛ والمناظرات التي تدور حول موضوعات ذات أهمية قصوى، والتي تتضمن مسائل يتحمس فيها الطالب تحمساً شديداً لوجهة نظر معينة، تعتبر ذات قيمة كبيرة في هذا الصدد ومن هذا القبيل أيضاً دراسة الخطب السياسية الكبرى.

وأخيراً فإن التدريب على الكلام موضوع لا ينضب، ونحن لم نشر هنا إلا إلى أبرز خطوط هذا التدريب نسب إلا أنه يجب أن يكون الإلمام "بعلم الأصوات"، وبإلقاء الشعر، ومخاطبة الجماهير جزءا من عادة المدرس. والأساس الذي توفره له هذه الموضوعات، كفيل وتثبيت قدمه وهو يساعد الطالب في دراسته العملية التي هي شاغله الأساسي في مرحلة طلب العلم.

ونحن نوصى من يريد التوسع في دراسة هذا الموضوع بالاستعانة بالكتب التالية:

"الصوت والكلام في المسرح **Voice and Speech in Theatre**"

تأليف: ج. كليفورد تيرنر **J. Clifford Turner**

"الصوت والكلام **Voice and Speech**" تأليف: جرنيث ثوربرن

Gurynneth Thurburn

"الكلام على خشبة المسرح **Stage Speech**"

تأليف: ل. تشارتريس كوفين **L. Charteris Coffin**

الخلاصة

1. الصوت سمة عامة. وهو هبة غريزية، ويمكن وصفه بأنه خشن أو حاد أو الطيف.

2. الكلام سمة ذاتية مكتسبة. ويشير إلى اللهجة الإقليمية وطريقة نطقها.

3. ويحدث التالي في الجهاز البشرى الصوتي:

أ- الهواء الخارج من الرئتين ينتج عنه الزفير، الذي.

ب- يضغط على الحبال الصوتية ويكون النغمة.

ج- وهذه تضخيم وتأخذ شكل مقام صوتي في المران البشري الذي يتكون من الحنجرة والفم والأنف.

د- أعضاء النطق (الشفتان، والأسنان، واللسان، وسقف الحنك الأمامي والخلفي) تفرض شكلها على الصوت لتكون الكلمة، التي هي وحدة الكلام.

4. كل من هذه الوحدات الأربع – النفس، النغمة، المقام الصوتي، والكلمة، ينبغي أن تعد إعداداً يكفل لها أداء وظيفتها بإتقان وذلك عند تدريب الآلة البشرية لتواجه المطالب التي تلقى على عاتقها وفي المسرح.

5. قدمنا عشرين تمريناً تتناول كل ناحية من هذه النواحي. وينبغي أن يكون تعلمها تحت إشراف أستاذ كفء مؤهل، ثم تمارس بعد ذلك يوميا.

6. يقصد بالترنيم تتابع ارتفاع الصوت وانخفاضه.

7. يقصد بالمرونة تكييف الصوت تبعا لتغير المزاج النفسي دون أي عناء.

8. يتم التوصل إلى التنوع في الإلقاء بتغيير درجة الصوت، وسرعته، ونوع المقام الصوتي، وتوكيده.

9. تنصح المدرس بدراسة الموضوع دراسة تفصيلية في الكتب التي أوصينا بها.

الفصل الرابع عشر

التشخيص: الدخول في الدور

لقد وصلنا الآن إلى المرحلة التي يمكننا فيها افتراض أن ممثلنا صار على استعداد لأن يتكفل بالهدف النهائي لعمله -أي ترجمة نص المؤلف المكتوب إلى عرض مسرحي حي- وقد يكون دوره صغيرا يتكون من بضعة أسطر، كما قد يكون طويلا في طول وتعقيد دور مثل "هاملت" أو "لير"- إلا أن مستوى إجادته لأي منهما يجب أن يكون مستوى واحد في الحالين.

ويجب على الممثل أن يبدأ بقراءة المسرحية -وأعني المسرحية كلها وليس مجرد دوره فحسب. وقد يكون من السهل عليك أن تنسى أن هناك شخصيات أخرى إلى جانب شخصيتك- فالممثل بطبيعة عمله بالذات شخص أناني شديد التركيز على نفسه - إلا أن هذه القراءة الأولى للمسرحية أمر في غاية الأهمية بحيث لا ينبغي تجاهلها أو صرف النظر عنها. ولو أنها تمت وفق أسس مدينة لكان لها وقعها الرئيسي الذي- تزيد قيمته على قيعة كل أنواع التحليل والتنظير في العالم.

القراءة الأولى:

والنصيحة التي نوصي بها طالب التمثيل هي: اقرأ بسرعة كما لو كنت ترى وتسمع المسرحية أثناء أول عرض لها. ويجب القيام بهذا حتى ولو كانت المسرحية مألوفة لك تماماً. لا تتوقف ولا تتلكأ عند أية تفصيلات، بل امض حتى تصل إلى نهاية فصل أو منظر. وعليك أن تتخيل أن الظروف المحيطة بك مشابهة تماما لتلك التي تحدث في مسرح، وأن المتفرج من حولك.

وقد يتطلب هذا قدراً كبيراً من ضبط النفس، ولكن لا تترك نص المسرحية حتى يسدل الستار الأخير. والآن سل نفسك هذه الأسئلة:

1- أي أجزاء المسرحية كان يجتذبني أكثر؟

2- مع من الشخصيات كان تعاطفي؟

3- من هي الشخصيات الرئيسية؟

4- أيها كانت أقوى تأثيراً على نفسي؟

5- كيف يتلاءم دوري مع باقي الشخصيات – من أصدقائي ومن أعدائي؟

6- هل المسرحية أية رسالة خاصة. وإذا كان الأمر كذلك، فما هي؟

7- ماذا كانت عقدة المسرحية؟

وبهذه الطريقة يضطر الممثل إلى اتخاذ موقف إيجابي من المسرحية، ويكون على الأقل قد بدأ عمله التحضيري إزاء دوره، ولكن الأهم من ذلك أن بقية المسرحية سوف تزوده حتما بمادة وفيرة تغذى خياله. وترشده إلى معالم الطريق. وعلى أية حال، فلقد صار مثلنا الآن جزء من الكل – وأصبح عضواً يعمل ضمن فريق.

القراءة الثانية:

يجب على الطالب أن يسمح للانطباعات الأولى بأن تختمر في ذهنه فترة قبل الرجوع إلى النص مرة ثانية. ففي تلك الفترة يكون اللاشعور أو العقل الباطن قائمة بالفعل باختيار ملامح معينة للدور ونبذ ملامح أخرى، ومن ثم يجب أن يسمح له بالاستمرار في هذا دون أي إزعاج مدة يوم أو يومين، أو لمدة أطول من تلك. وعندئذ، عندئذ فقط يجب القيام بالقراءة الثانية.

وفي هذه المرة يحظى دور الطالب بالذات بأكبر قدر من اهتمامه، وهو يشرع في أثناء هذه القراءة في تشكيل انطباعات أكثر تحديداً عن الشخصية التي سوف يمثلها. ومشاهد معينة فقط هي التي تحتاج إلى إعادة قراءتها لتثبيت بعض الانطباعات الأولى ونبذ بعضها الآخر. وعلى الطالب أن يتوقف من حين لآخر ليسأل نفسه أسئلة يوحى إليه بها الحوار أو التوجيهات المسرحية –ومن ذلك مثلا: "لماذا يفعل هذا؟" أو ما الغرض من قوله ذاك؟، وفي هذه المرحلة سيحاول الطالب مرة أخرى تصور مظهر الشخصية– هل هي بدينة، أو نحيلة؟ هل هي الشخص متين البنيان أم ضئيل الحجم؟ ثم تصور مزاجها – هل هي سهلة الاستثارة أم عديمة المبالاة؟ وبعد فترة من الوقت يقرأ جمل الدور ليطابقها على صورة الشخصية التي بدأت تتشكل في ذهنه تدريجيا. كما يلقى باله إلى كلام الشخصيات الأخرى في المسرحية إذا كان كلامها متعلقاً به، أما الإشارات المكتوبة بخط مائل التي تتضمنها التوجيهات المسرحية والتي تحدد عاداته الشخصية في الدور، فإنها تصبح في هذه اللحظة أكثر ملاءمة له.

فالغرض من القراءة الثانية إذن، هو تكوين فكرة عن الشخصية أكثر تحديداً، وصبغها بصورة أكثر ثباتاً وتماسكاً.

تقسيم الدور إلى أجزاء:

لو فرضنا أن على الطالبة أو الطالب أن يتمكن من دور أساسي –مثل دور "هدا جابلر" أو "ماكبث" وأنه قد أتم القراءتين الأولى والثانية بالطريقة التي أوصينا بها، وأنه قد أجاب على الأسئلة المتعلقة المسرحية في مجموعها وبالشخصية بالذات. إلا أن العملية تبدو وهي لاتزال صعبة متعذرة– فلا يزال أمام الطالب عدد كبير من الأشياء التي لابد من القيام بها، والعقبات التي لابد من التغلب عليها. ولكي تصير العملية أسهل يجب عليه أن يقسم الدور إلى أجزاء، بحيث يشكل كل جزء في الحقيقة وحدة إحساس، وحيث يعتمد على ما تريد الشخصية عمله في هذا القسم من المسرحية. وإليكم مثالاً لذلك:

في المنظر الأول من الفصل الأول في مسرحية "الملك لير"، يبدو مع أول دخول الملك المسن أنه في حالة نفسية سميحة – وهو يوشك أن يقسم ملكته بين بناته الثلاث، مشترطا أن يعبرن عن حبهن الواجب نحوه. فتدبر اثنتان من بناته، هما "جونريل"، و"ريجان" عن محبتهما بلغة مبالغ فيها وبعبارات فصيحة متدفقة، فيكافئهما كما ينبغي. أما الابنة الثالثة "كورديليا"، فتأبى أن تكون منافقة. ورغم حبها لوالدها، فهي تفضل ألا تقول شيئاً عن أن تقلد أختيها في ملقهما الذي لا أساس له من الإخلاص. ويحنق "لير" عليها ويتبرأ منها.

في هذا المشهد ينقسم دور "لير" إلى قسمين واضحين يبدأ الأول حينما يرغب لير في أن تتملقه بناته، ويبدأ الثاني حينما يريد أن يعاقب "كورديليا" بسبب ما خيل إليه من تصرفها غير الوفي ويتضح الانتقال بين المرحلتين من فترة الصمت الي يمكن أن تتلو جملة كورديليا: "لا شيء يا مليكي"، والتي ترد بها على قوله:

"ماذا باستطاعتك أن تقولي لتأخذي ثلثا أوفى من نصيب شقيقتيك؟ تكلمي!"

ونستطيع القول بأن غرضه في القسم الأول كان مكافأة بناته؛ بينما هو في القسم الثاني مجازاة "كورديليا".

ويمكن فحص بقية الدور بنفس الطريقة للعثور على هذه الأقسام، التي لكل منها غرضه، وهذه الأقسام تساعد الممثل في العثور بالبواعث التي تدفعه إلى أفعاله، وإلى اكتشاف المعاني التي تكمن وراء الكلام المكتوب. ويقودنا هذا كله إلى العثور على الإجابة لسؤال هام جداً .. وهو: "ما هو غرض الشخصية الرئيسي في المسرحية ككل؟" وغالباً ما تتفق الإجابة مع الغرض الرئيسي الذي ترنو إليه الشخصية في حياتها. ففي مسرحية "ماكبث" يكون الغرض والإجابة هما، "أن أكون ملكاً – وأن أكون صاحب السلطان" بينما في كثير من المسرحيات الحديثة تكون الإجابة هي: "الوصول إلى القمة" ويجد المرء عند دراسته الكثير من الأدوار أنها تتضمن عدة دوافع متصارعة، ورغم أن اختيار الدافع الرئيسي الذي يسيطر على الفعل ليس بالمشكلة السهلة، إلا أن واجب الممثل أن يحل هذا اللغز وإلا فإنه لن يرى دوره في. وضعه الصحيح.

ويجب على الطالب ألا يظل جامداً في أثناء اشتغاله بهذا العمل التحضيري، وعليه ألا يتناوله على أنه عمل مكتبي أو تحليل إكلينيكي لدراسة أدبية، بل يجب عليه أن يتحرك خلال النص فيقوم بتجربة التصريفات الصوتية والأوضاع المتكلفة والإيماءات والأعمال المسرحية، إذ أن ذلك كله سوف يساعده فيما بعد في أثناء البروفة على أن يضع في اعتباره أن ما توصل إليه في قراءاته ليس كله أمورة ثابتة تماماً؛ فقد تكون لدى المخرج أفكار معارضة ولذا يستحسن أن يتخذ الممثل موقفاً مرناً لكي يتلافى الغم الذي يلازم اضطرار الإنسان إلى نبذه فكرة براقة تكون قد حازت إعجابه، أو جزء من العمل يكون قد اقتنع به.

ولابد هنا من أن نوجه التحذير التالي: "لا يأخذك تجوالك في المسرحية بعيدا عن روحها بحيث تصبح حواشيها أهم من صلبها"، فن الممكن أن ينقاد المرء بسهولة كبيرة إلى منعطفات جانبية مضللة، إذا ما حاول اكتشاف عدد أطفال "ليدي ماكبث"، رغم أن الإجابة على هذا السؤال لا تكون ذات فائدة عملية وبه ها بالنسبة للممثلة القائمة بالدور.

لقد صار ممثلنا الآن مستعدة لأداء البروفة الأولى، وصار لديه شيء ما يستطيع أن يعطيه؛ لقد صار النص مألوفة لديه وهو لن يحس بضياعه التام عند مواجهة المشاكل العديدة التي لا بد من ظهورها. وبالاختصار يجب عليه أن يكون عضواً نافعاً بين أعضاء هيئة التمثيل، وممثلاً يفرح به أي مخرج.

***

البروفات الأولى:

المخرجون ثلاثة أنماط:

1- المخرج المستبد، وهو الذي يأبى إلا أن يملي كل خطوة وكل طبقة صوتية.

2- المخرج الضعيف. وهو الذي يكون تحت رحمة مثليه، ويستسلم لكل نزوة من نزواتهم.

3- المخرج الذي يصدر التوجيهات. ويتقبل الاقتراحات، ويكون الطابع العام لعمله.

تلك الطريقة التي تلهم الممثلين فيبذلون أقصى ما يستطيعون في أداء عملهم. وفي مسارح العرض الأسبوعي يكون المخرج في كثير من الأحيان من النمط الأول، أي ذلك الدكتاتور الذي بيده أمر كل شيء. فالوقت الذي يمكن توفيره فيها إما وقت قليل، أو لا وقت على الإطلاق ما لا يتيح الفرصة للتنعم برفاهية إجراء التجارب والمحاولة والخطأ وتبادل التفاهم. فالمسرحية يتم تحديدها يوم الجمعة، وينبغي قراءتها يوم السبت صباحا، وتؤدى بروفات الملابس في وقت ما من يوم الإثنين قبل العرض الأول. والعمل وفق جدول مواعيد ضيق كهذا الجدول قد تكون له مزاياه – فهو يمنع المماطلة والتسويف ذلك الداء الذي يصيب كثيراً من الفنانين – إلا أن العرض في النهاية يكون عرضاً وكأنه من صنع آلة. لقد خرج كما تخرج السلعة من المصنع، وغالبا ما يخرج دون أن تجرى له اللمسات النهائية.

وإنا لنأمل ألا يلتقي الممثل الناشئ بالنمط الثاني من المخرجين – أي المخرج الضعيف المتردد– إذ لابد أن يوجد ثمة شخص مسئول عن الإخراج، ومن النادر أن يتحمل هذا النمط من المخرجين تلك المسئولية، وسوف لا يتعاطف أعضاء هيئة التمثيل الأقوى منه شخصية مع خطة الإخراج ويحقرونها، هذا إذا كان هناك ثمة خطة، مما يلحق الضرر بالعرض المسرحي.

ونحن نتعشم أن يلتقي وافدنا الجديد بالنمط الثالث – أي المخرج الفنان الخالص الذي يخلق من أعضاء هيئة الممثلين فريقا متعاوناً. وهو فنان صبور ولكنه فنان حازم يعرف أين يزيد سرعة الأداء وأين يبطؤها. إنه يستطيع أن يتملق وأن يزجر ومع هذا لا يتخذ منه الممثل موقفا معادية. ومثل هذا الشخص يتكلم في همس ولكنه يستأثر بانتباه أكثر ما يستأثر به أشد منظمي الجيوش صرامة.

إن لتحديد تحركات الممثلين في البروفات الأولى الاعتبار الأول عادة. ومهما كان نمط المخرج الذي كان من حظ مثلنا المبتدئ العمل معه، فواجبه يقتضيه أن يطوع نفسه لطرقه في الإخراج. وعليه أن يتقبل ما يملى عليه من تحركات، ولكن عليه أن يدعمها بالبواعث التي تجعلها وكأنها تحركاته هو نفسه. وعليه أن يحاول جعلها ملائمة للسرعة التي تتطلبها خطة الإخراج، وسوف يجد العون في كل ما تعلمه من دروس الحركة. إذ أنه الآن يجني الثمار الكاملة لما تلقاه في تدريباته السابقة.

وأحسن أنماط المخرجين يجعل مناقشة المسرحية وشخصياتها أمراً يسبق تحديد الحركة. إلا أن هذا لسوء الحظ هو الاستثناء أكثر من أن يكون القاعدة. ولو جرى العمل بهذا الخصل طالبنا على الفائدة الكاملة التي تتيحها له هذه الفرصة، فيقارن بين أفكار غيره وبين أفكاره التي اكتسبها بنفسه في أثناء العمل التحضيري للدور.

ويجب من الناحية المثالية أن يجرى المخرج المسئول البروفات الأولى في جو المحاولة والخطأ. فهو يرسم الحركات ثم يحاول الممثل تأديتها، فإذا بدا أنه غير مرتاح في أدائها، يقترح المخرج غيره إلى أن ينجح أداء الفعل آخر الأمر. إلا أن فترة الإعداد تجري في التدريب الفعلي بسرعة – تفوق الوصف.

الفترة الوسطى:

بعد انتهاء الممثل من دراسة الحركات وجعلها جزءا من عرضه المسرحي، تكون المرحلة التالية هي البده حفظ الجمل. وإذا لم تتقرر فترة محددة لهذا الحفظ وجب على الممثل أن يحاول ذلك في أثناء أدائه للبروفة لكي يتوافق الكلام مع الحركة. وعلى أية حال ينبغي أن يتجنب الممثل عادة الحفظ الغبيي، تلك العادة الضارة. ولقد مارس مثلنا التوفيق بين الكلام والإيماء والحركة في أثناء تمريناتنا على استعمال الأدوات المسرحية وعلى التوقيت الجيد، وهذا ما ينفعه ويثبت قدميه الآن. وعليه في غير أوقات البروفة أن يؤدي الحركات أثناء حفظه للدور، وألا يجلس ساكنا إلا إذا طلب هذا منه في النص. وإذا واجهه أحد مشاهد التشاجر، فعليه بمعاونة المخرج أن يكتشف إيقاع المشهد والمعاني الكامنة فيه، وأن يؤدى البروفات مع شريكه المسرحي، وذلك كي يرتفع المشهد نستو ذروته ثم تغيض حدته. وإذا ألقيت على عاتقه المهمة الصعبة وهي مهمة إلقاء مقدمة مسرحية أو افتتاحيتها فعليه أن يستخدم المعرفة التي اكتسبها في تجارب توطيد الصلة بالمتفرجين. إن نتيجة التدريب الكثير الجيد ستؤتى الآن ثمارها.

البروفات المتأخرة:

دائما ما تأتي مرحلة أثناء البروفات يبدو فيها أن شيئا من التقدم الا يتم على الإطلاق – وتلك هي فترة الجنود التي لابد أن يعرفها كل مثل أو مخرج، إذ يحس الممثل خلالها بأن جمل الدور لم تصبح بعد جزء منه، ويبدو له وكأن الملقن هو الذي يقوم بمعظم العمل. والواقع أن هذه الفترة إحدى فترات الصراع، وهي فترة ينفذ فيها صبر الممثل مع نفسه ومع الآخرين ، لأن ما كان سلسة والنص في يد الممثل، قد صار الآن شيئا مفككا وغير مترابط. ولحسن الحظ أن هذه الفترة سرعان ما تنقضي، وتندفع المسرحية إلى الأمام مرة أخرى.

وعندئذ يجب على الممثل أن يكون قد لبس دوره. وهذه عملية قد تكون سريعة أحياناً وبطيئة في أحيان أخرى، فذلك يتوقف على الممثل نفسه. وفي هذه المرحلة يأتي عادة التفكير في "الماكياج"، وكثيراً ما تستخدم اللوحات والصور المساعدة الممثل المبتدئ، فيعرف منها إذا ما كانت الشخصية قبيحة الشكل أو خارجة عن المألوف. وعلى الممثل في هذه المرحلة أن يقيس الملابس المناسبة التي يتطلبها العرض المسرحي؟ بل عليه أن يرتديها في أثناء البروفات إذا كان هذا مكنة. كما ستصبح الأدوات المسرحية الحقيقية في متناول يده الآن، وعندئذ سيكون عليه أن يدخل على حركته المسرحية مزيدا من التعديلات، لأنه حتى تلك اللحظة كان يتصور الحركة المسرحية في خياله أو يمثلها تمثيلا صامتا، أو كان يستعمل بديلا للأدوات المسرحية، وتلك الطريقة الأخيرة هي أكثر الطرق تحقيقا للنتائج المرضية.

وفي الوقت نفسه تصير البروفات مسألة ضرورة وسرعة، ويقوم المخرج بإدخال اللمسات الأخيرة عليها. كما تتم عملية التغيير في إيقاع الأداء (التغيير الشامل السرعة تمثيل المشهد)، وفي سرعة أداء كل ممثل على حدة، كما يتم تغيير حركات معينة لتتناسب مع حركات المجموعات. والأمر الغريب فعلا، أن الممثل الجيد لا يتملكه الإحساس بأنه دمية في هذه المرحلة، فهو يعرف عادة أن التغييرات أمر ضروري، كما أنه يبذل أقصى جهده متعاونا مع زملائه لتنفيذها. ورحمة بالممثل، فإن بروفات كثيرة تجرى –أو ينبغي أن تجرى– أثناء دراسة مشاهد أو مناظر بأكملها دون أن يوقفها المخرج، الذي يتصرف حينذاك وكأنه موجهة صوتية ثمينة. وهذا ما يساعد المثل على كسب ثقته بنفسه وقدرته على الاستمرار. ثم سرعان ما تلوح المرحلة التالية في الأفق القريب – إنها مرحلة بروفات الملابس.

بروفات الملابس:

هناك خرافة شائعة مؤداها أن بروفة رديئة بالملابس، تضمن نجاح الليلة الأولى من ليالي العرض. وهذا تفكير من قبيل التمني، إذ الأحرى أن تتبع البروفة المفجعة بالملابس تحسينات في العرض التالي، رغم أن الوقت يكون قد تأخر جدا حينذاك لجعل ليلة العرض الأولى تصل إلى درجة من التناسق شبيهة بتناسق الكونشرتو في الموسيقى. والواجب أن تجرى ثلاث بروفات بالملابس. والواقع أن البروفة الأولى منها لا تعتبر بروفة ملابس على الإطلاق،

إذ أنها تكون في حقيقة الأمر مجرد بروفة تنسيق، حيث يتم التوافق فيها لأول مرة بين الديكور، والإضاءة، والمؤثرات المسرحية، والممثلين. وتلك تجربة مخيفة بالنسبة للمخرج غير المدرب أو غير الملم بأوليات الفن. فسيتكشف له فجأة ودون توقع أن هناك أبواباً تفتح للداخل بدلا من الخارج، وأن الموسيقى تنطلق مدوية في مواضع خاطئة، وأن كشافات الإضاءة تفيض وتغيض في ذروات أشد المشاهد جيشانا بالحب والكراهية. وعلى الممثل لآخر مرة أن يتهيأ ليكون مثل دمية تتحرك في أي اتجاه وتتغير مواضعها لكي تتفق وعناصر الإخراج الأخرى. وسيقع الاضطراب والارتباك حتماً، ولكن عليه ألا ينزعج لهذا دون مبرر. ومن المؤكد أن بعض النقص سوف يشوب عرضه، ولكن هذا شيء لابد أن تلتمس له الأعذار – وعلى الأقل للممثل نفسه. ففي بروفة الملابس التالية سوف يستعيد حتما كل قدراته مرة أخرى. وعسى أن يهتم المخرج المتوتر الاعصاب بهذا الممثل أكثر من اهتمامه بالعمليات الآلية البحتة.

ولسوف يقل حدوث الارتباك في بروفة الملابس الثانية –إذ تكون ثمرة الدروس التي تعلمها الممثل من أخطائه السابقة، عرضاً مسرحية أكثر اتساقاً. ويحتمل أن تصادفه بعض المتاعب إلا أنه سوف يتلافاها بسهولة– ومن المحتمل كذلك أن يصبح عرضه عندئذ عرضاً من الترابط بحيث يصمد لأي صدمات.

أما بروفة الملابس النهائية، فينبغي أن يحضرها جمهور من المتفرجين ويكون من حسن طالع الممثل ساعتها عدم حدوث ارتباكات أو توقف. إنه الآن ولأول مرة سوف يشعر مقدمة بالإحساس الذي ينتاب الممثل في ليلة العرض الأولى. وربما تحدوه الرغبة في إدخال بعض التعديلات على عرضه، إلا أن قواعد اللياقة المسرحية تقتضي عدم إجرائها دون اتفاق سابق مع المخرج ومع شريكه المسرحي. وهكذا أصبح الممثل الآن مستعدا لمواجهة تجربته القاسية.

العرض المسرحي:

الهزات العصبية التي تثيرها الليلة الأولى من ليالي العرض المسرحي، هي الثمن الذي لابد للإنسان أن يدفعه لقاء كونه مثلا. ويقاسي معظم الفنانين من هذا الداء. فبعد أسابيع طويلة من البروفات تصبح هذه الليلة الواحدة هي الميزان الذي يتأرجح على كفتية النجاح والفشل، حيث يصبح الخوف من الفشل هو النتاج الطبيعي لكل التوتر السابق. ومن الممكن استغلال هذه الأعصاب المتوترة استغلالا طيبا، إذ في استطاعتها إثارة الإحساس بالترقب اليقظ الذي يفيد في مواجهة تحدي الجمهور – كما أنها تشكل دافعاً يدفع العرض المسرحي إلى الأمام.

ولا يكاد يتم الدخول الأول على خشبة المسرح حتى تختفي "الهزات العصبية" عادة، كما لو كان ذلك بفعل ساحر. أما أولئك الذين يقاسون العذاب بالفعل من مرض المهنة هذا فيجب أن يمارسوا تمرينات الاسترخاء التي شرحناها في، وذلك لمدة حوالي ربع ساعة قبل أول دخول لهم على خشبة المسرح. وغالبا ما تكون تمرينات التنفس العميق عوناً كبيراً لتوفير مزيد من الراحة. وننصح أيضاً بأن يبكر الممثل بالحضور إلى المسرح بقدر الإمكان، وذلك للتقليل من أثر اضطرابه وقلقه النفسي في الدقيقة الأخيرة إلى أقصى حد ممكن.

إن الشعور بالراحة الذي يتلو انتهاء العرض المسرحي الأول يجب ألا يعجل بطالبنا إلى الإحساس بالطمأنينة حتى لو تملقه النقاد والصحفيون، بل عليه أن يحاول كل ليلة تكرار ما تعلمه في البروفات، وأن يسلح نفسه بهدف لما يمثله بالرغم من إحساس عدم الرضا الذي ينتاب روحه في كثير من الأحيان. وهذا ليس بالأمر الهين.

وهكذا تكون مجهودات الأستاذ قد بلغت منتهاها. لقد تحمل الممثل المبتدئ تجربة تعميده بالنار، ومن المرجو ألا تكون النار قد أثخنته بالجراح، وحينئذ فيسب يكون للأستاذ الحق في أن يبدأ في الإحساس بأن عمله كان عملا له قيمته.

الخلاصة

1- قراءة النص عدة مرات، ويجب أن يكون لكل قراءة غرض محدد.

2- القراءة الأولى، ويجب على الممثل فيها أن يقرأ المسرحية كاملة وذلك ما لو كان يشاهدها المرة الأولى، ثم عليه بعد ذلك أن يسأل نفسه عدة أسئلة لكي يتخذ موقفا إيجابية من المسرحية.

3- يجب أن تتم القراءة الثانية بعد انقضاء فترة ما على القراءة الأولى. وبوسع الممثل الآن أن يتوقف ليفحص الشخصية إلى سيمثلها بدقة أكثر.

4- يجب تقسيم الدور إلى أقسام لتسهيل دراسته. وينبغي على الممثل أن يعدد الهدف الأساسي للشخصية في المسرحية.

5- على الطلاب ألا يقي جامدة في أثناء دراسته لدوره، بل عليه أن يوافق بين الجمل، والحركات، والعمل المسرحي.

6- على الممثل أن يطوع نفسه لمط المخرج وطرقه.

7- في البروفات الأولى تجرى عادة مناقشة المسرحية ويتم بعد ذلك تحديد التحركات.

8- في البروفات الأخيرة تثبت الحركات، ويتطور الدور، وتتم دراسة الماكياج، وتجرى التغييرات في إيقاع الأداء، وتتولى المشاهدة بدون توقف.

9- برفات الملابس. والمثالي منها ما يتكون من ثلاث بروفات:

الأولى: وهي بروفة تنسيق لربط الديكور بالإضاءة بالمؤثرات المسرحية. ويتدخل فيها المخرج في أحيان كثيرة.

الثانية: ويتم فيها خص المسرحية لحصة سريعة وهي بكامل شكلها المسرحي، وبعد أن اختفت من المسرحية أخطاء بروفة الملابس الأولى.

الثالثة: وهي بروفة بالملابس مكتملة تماما، وتجرى أمام جمهور من المدعوين.

10- العرض المسرحي: وفيه لابد من حدوث الهزات العصبية التي تعتري الممثل في ليلة العرض الأول ويجب أن تستخدم تلك الهزات في خلق هدف للعرض. كما يجب ألا تهبط العروض المسرحية التالية إلى مستوى التكرار الآلي.

الفصل الخامس عشر

خاتمة

لم يبق أمامنا الآن إلا أن نلقي نظرة عامة على التجارب والتمرينات التي وصفناها. وأن تعدد الدور الذي ستقوم به تلك التجارب والتمرينات. في منهج عام لتعليم فنية التمثيل.

وسوف يتبين لنا أن نظام التدريب الذي اتبعناه مدين بالكثير المدارس التمثيل التي عشناها في الفصل الأول. وقد قمنا بهذه المحاولة لمع ما أحسسنا بأنه أحسن ما في كل منها في خطة عامة موحدة. ومن ثم كانت تجربة الذكر الأهالي مدينة بالكثير ستانسلافسكي، بينما يرجع الشيء الكثير في تمرينات التمثيل الكوميدي إلى المدرسة التشخيصية. أما التجارب التي لم تسفر عن نتائج تجعلها تستحق أن تكون جزءا من ذلك المنهج، فلم أمر ض لها في هذا الكتاب.

وهناك من يتساءل عما يجعلنا نلجأ إلى التجربة على الإطلاق؟ والإجابة على هذا التساؤل بسيالة، وهي أن المعالجة التجريبية لا تأخذ بمبدأ التقليد الأعمى: إنها لا تقبل الجديد بلدته، كما أنها لا تقبل إلا القليل جدا كأمر مسلم به، ومن ثم يستطيع المشتغل بفنون المسرح على أساس تجريبي أن يقبل ما يوائم اغراضه وينبذ مالا يرتضيه وذلك بملاحظة التقدم ومراقبة الأخطاء الشائعة.

وقد عرضنا منهجاً لثلاث سنوات عن فنية التمثيل في الملحق رقم (1) ويتكون من:

1- منهج عام للموضوعات التي تحب معالجتها. وقد أوصينا فيه باستخدام النظام الذي رتبت بمقتضاه هذه الموضوعات في الفترات الدراسية الأربع الأولى. وبعد هذا يجب أن تحدد احتياجات الطلبة الفردية متي يمكن أن تستخدم من جديد تمرينات معينة. وسوف يجد الأستاذ في أثناء التدريب الفعلي أن تنوع التمرينات الأصلية له فائدته في أثناء دراسة المنهج.

2- منهج دراسي أوردنا فيه أوجه نشاط موصى بها على أساس نظام الفترات. ويجب عقد امتحان في التمثيل لكل طالب في نهاية الفترة الدراسية الثالثة. ويمكن أن يكون هذا ختاما في حد ذاته، وذروة للكثير من التحضير الفردي، كما أنه يساعد الأستاذ أيضاً على تقييم مقدار تقدم الطالب بعد عام من العمل. ويجب ألا تعالج المقطوعات الفردية المختارة على أنها قطع محفوظات، بل على أنها أمثلة لتحقيق الصلة بين الممثل والمتفرجين. وكذلك يجب أن يعالج المشهد المختار للحوار الثنائي على أنه مثال للتمثيل مع شريك على خشبة المسرح، على نحو ما عالجناه وفي الفصل الرابع. ويجب عقد امتحان أعلى مستوى في نهاية الفترة الدراسية السادسة.

وفي هذه الحالة يستحسن اختيار فرق لأداء العمل الجماعي، ويكون بينها نوع من المنافسة، وتمنح فيه جائزة لأحسن الفرق ونوصي في تلك الاختبارات باستعمال ثلاثة تقديرات (مثل: أ، ب، ج للعروض المسرحية الجيدة والمتوسطة والضعيفة على التوالي).

ويجب أن يحتوي جدول الحصص خلال خطة الدراسة تدريبات على الإلقاء وممارسة الحركة. كما يجب أيضاً أن يكون التمثيل الصامت والرقص والمبارزة جزءا من المنهج، وبهذه الطريقة يتم تدريب الجهازان الداخلي والخارجي للممثل جنباً إلى جنب.

ونرجو أن يبتكر الأستاذ تجاربه وتمريناته الخاصة بالإضافة إلى تلك التي أعطيناها. ولما كنا نتوقع أن يجري الحال على هذا المنوال، كان المقصود من الملاحظات التالية أن تكون مرشداً له فحسب:

1- حينما يكون تخيل الطالب منشغلا بطريقة إيجابية تكون الفرصة أكبر النجاح التجربة والارتجال المسرحي هنا ذو فائدة كبيرة، على أن هذا لا يستتبع استبعاد المعالجة الآلية. وتعتبر تجربة التوقيت حالة في صميم الموضوع.

2- في جميع مراحل التدريب يجب أن نراجع مراجعة دائمة التقدم الذي أحرزته كل مجموعة وكل فرد من الطلبة في جميع فروع فنية المسرح وذلك لضمان عدم إدخال عنصر جديد قبل أو بعد أوانه بوقت طويل مثال ذلك إذا واجهنا الطلبة بمفهوم التوقيت في وقت مبكر جداً، فربما ينتج عن ذلك نمط من الممثل المثبط العزيمة الذي يخشى أن تكون أي حركة من حركاته سيئة التوقيت. ويصعب أحياناً تحديد اللحظة المناسبة لإدخال موضوع جديد، ومعرفة الوقت الذي يكون فيه الطالب متهيئاً لتقبله.

3- قبل تقديم تمرينات أعلى مستوى عن الحرفية الداخلية، يجب على الأستاذ أن يتأكد من أن الطالب قد وصل إلى نفس المرحلة في تدريبه الصوتي والحركي. خطب شكسبير مثلاً ينبغي ألا تعالج قبل أن يصبح الطالب بارعاً في التحكم في نفسه، وفي رنة صوته وتصريفه بوجه عام، وإلا ترتب على ذلك تثبط عزيمته.

4- في جميع مراحل نمو الفنان الجنين يجب أن توفر له الإحساس بالثقة في قدرته على أداء كل الأعمال التي يكلف بها. ولهذا يجب أن تبدأ معه بأبسط التمارين. ثم تدرج بتقديم تمرينات أكثر صعوبة.

5- عادة ما تأتي مرحلة يحس فيها الطالب بمنتهى الثقة في قدرته، حتى ليحسب أن باستطاعته التخلي عن فنية المسرح. وعلى الأستاذ أن يسمح له بالمتع بحريته الجديدة فترة قصيرة، قبل أن يعهد إليه بالجزء الأصعب في التدريب، إذ أنه محتاج إلى تلك الفترة ليثبت ما تعلمه.

6- إن أقدر الممثلين أنفسهم يمكن أن تحطم معنوياتهم وتدمر عروضهم المسرحية بسهولة إذا نقدوا نقداً جائراً غير مناسب. والنقد الهدام لا يخدم أي غرض. كما أن التمثيل الخاطئ يحتاج في أغلب الأحوال إلى التصحيحات اللبقة. وفي أثناء الدراسة يتردد اتجاه الطالب بين النقد الذاتي المنفعل وبين الثقة المبالغ فيها بالنفس. ولابد هنا من قدر معين من التساهل من جانب الاستاذ، لأن المزاج الزئبقي يعتبر شيئاً طبيعياً بالنسبة لشخص غالبا ما يؤدى به عمله إلى التوتر العاطفي، ويجب ألا يسمح لهذا بأن ينتهي إلى موقف ينقصه الحزم والنظام تجاه العمل الذي بين يديه الان المسرح يتطلب أعلى درجات الانضباط.

وفي الختام نقول: إن الأستاذ سوف يجد أن تدريب الممثل ليس عملا هينة، وأن ثمة عقبات كثيرة في طريقه. وإذا كنت قد ساهمت في إزالة بعضها، فلسوف أشعر بأنني نلت من الجزاء أكثر ما أستحق.

الملحق الأول

مخطط لدراسة فنية التمثيل في ثلاث سنوات

أ- منهج عام للموضوعات التي ينبغي الإلمام بها.

1. المستلزمات العامة للممثل.
2. إرخاء التوتر العضلي.
3. اتصال الممثل وحده بالجمهور، في المقدمات المسرحية والقيام بدور الراوي.
4. التمثيل مع شريك – بالكلام ودون كلام.
5. التذكر الانفعالي والتذكر الحسي.
6. مشاهد المشاجرات – التوتر المسرحي – البناء للوصول إلى الذروة.
7. عناصر الحركة على خشبة المسرح و نظام المجموعات من وجهة نظر المخرج والممثل – تنظيم الممثلين على خشبة المسرح واستغلال المساحة المخصصة للتمثيل.

8. العمل بالمجموعات الكبيرة، والتمثيل الجماعي.

9. إيقاع الأداء، سرعة الأداء، وإيقاع اللغة.

10. التوقيت والتناسق بين الإلقاء والإيماء والحركة.

11. استخدام الأدوات المسرحية.

12. الحوار المشحون.

13. مشاهد المزاج النفسي.

14. المستلزمات الخاصة بالكوميديا، بما في ذللك "المهزلة" و"المنهاة السلوكية".

15. المستلزمات الخاصة بالتراجيديا.

16. المستلزمات الخاصة بكتاب مسرحيين بالذات:

شكسبير

إبسن

تشيكوف

شو

17. تقمص الشخصية – تناول الدور وطرق معالجته.

18. العلاقة بين الممثل والمخرج – تلقى التوجيهات.

19. قواعد اللياقة المسرحية.

20. التحضير للاختبار أمام لجان الاستماع.

السنة الأولى

الفترة الدراسية الأولى:

تمرينات مبنية على ما يتطلبه المنهج العام "أ" من موضوعات من رقم (1) إلى رقم (6).

مقطوعات مقررة للإلقاء.

بروفة لمسرحية ذات فصل واحد.

الفترة الدراسية الثانية:

تمرينات إضافية مبنية على المنهج العام من رقم (٧) إلى رقم (١٢).

أداء بروفات المشاهد مجموعات محتشدة على مستوى الإعداد للعرض المسرحي.

بروفات لحوارات ثنائية، تمثل بعد ذلك أمام جمهور.

بروفة المسرحية بأكملها، مثل مسرحية "الزمن وعائلة كونواى" من تأليف: "بريستلى".

الفترة الدراسية الثالثة:

استمرار أداء البروفات للمسرحية المختارة.

الاستعداد لاختبار السنة الأولى في التمثيل.

اختبار التمثيل للسنة الأولى:

1–قطعة فردية واحدة.

2–قطعة واحدة ثنائية الحوار، ويقوم الأستاذ باختيار الشريكين.

السنة الثانية

الفترة الدراسية الرابعة:

المنهج العام من رقم (١٣) إلى رقم (٢٠).

بروفات المشاهد تشخيصية من:

أ- مسرحية من نوع الكوميديا.

ب- مسرحية من نوع التراجيديا

وتتابع البروفات حتى مرحلة بروفة الملابس.

يكون التركيز على عملية التشخيص والعمل الجماعي.

ويكون اختيار هيئة مثلى المسرحية ضد مطهم الطبيعي، ليتمكن الطلبة من توسيع مداركهم وزيادة مقدرتهم.

الفترة الدراسية الخامسة:

مراجعة للمنهج العام

بروفة لفصول كاملة من المسرحيات الكوميدية والتراجيدية (أو التاريخية) التي كتبها شكسبير.

الفترة الدراسية السادسة:

استمرار أداء البروفات المسرحيات شكسبير

الاستعداد لامتحان التمثيل.

امتحان السنة الثانية في التمثيل:

1-قطع مقررة مثل: أحد أدوار الراوي.

2-مشهد يؤديه طالبان أو ثلاثة.

3-المشاركة في أحد مشاهد المجموعات الكبيرة.

4-مقطوعة تودي بلهجة إقليم أو منطقة معينة.

السنة الثالثة

الفترة الدراسية السابعة:

إعداد الطلبة لأكبر عدد ممكن من الأدوار المتباينة لكي تعرض بعد ذلك وتنقد في الفصل. وتعطى للطلبة تمرينات شخصية حسب احتياجاتهم الخاصة.

الفترتان الدراستان الثامنة والتاسعة:

بروفة لفصلين أو أكثر من مسرحيات مختلفة، وإعدادهما على مستوى العرض المسرحي. (أو مسرحيتين أو أكثر من مسرحيات الفصل الواحد).

محاضرات عن الإخراج المسرحي وإدارة المسرح.

محاضرة ختامية عن قواعد اللياقة المسرحية.

تقدير مدى تقدم الطالب خلال خطة الدراسة.

ملاحظة:

1- تؤدى يومية النظم الوتيرية في التدريب الصوتي والحركي طوال خطة الدراسة. (انظر الفصلين الثاني عشر والثالث عشر).

2- تقرر حصص للتمثيل الصامت والرقص طوال خطة الدراسة

3- يتم إدخال تمرينات المبارزة في بداية الفترة الدراسية الرابعة.

الفهرس